На правахъ рукописи.

Н. И. Романовъ.

ИСТОРІЯ
ИТАЛЬЯНСКАГО ИСКУССТВА

[первая половина XV вѣка].

КУРСЪ ЛЕКЦІЙ,

читанныхъ

въ Московскомъ Археологическомъ Институтѣ.



Изданіе Московскаго Археологическаго Института.

1909.

На правахъ рукописи.

Н. И. Романовъ.

ИСТОРІЯ ИТАЛЬЯНСКАГО ИСКУССТВА

[первая половина XV вѣка].

КУРСЪ ЛЕКЦІЙ,

читанныхъ

въ Московскомъ Археологическомъ Институтѣ.



Изданіе Московскаго Археологическаго Института.

1909.



6306.

Печатано по постановленію Совѣта Московскаго Археологическаго Института 1909 г. 18 марта.

Директоръ Института *Александръ Успенскій.*

Отъ автора.

Издавая эти лекціи по исторіи итальянскаго искусства, авторъ имѣлъ въ виду главнымъ образомъ кругъ своихъ слушателей въ Московскомъ Археологическомъ Институтѣ. Ни подборъ матеріала, ни его предѣлы не позволяютъ считать эту работу законченной: ея изданіе объясняется отсутствіемъ подходящихъ пособій на русскомъ языкѣ по исторіи итальянскаго искусства. Эти очерки вскорѣ будутъ дополнены изложеніемъ (въ особомъ выпускѣ) развитія итальянскаго искусства въ эпоху Trecento.

ОГЛАВЛЕНІЕ.

Исторія итальянскаго искусства въ эпоху Возрожденія.

Введеніе.

Общая характеристика XV в. Благопріятныя условія для развитія новаго міросозерцанія въ Италіи. Новыя потребности и задачи искусства. Отношеніе искусства XV в. къ религіи. Гуманизмъ и искусство XV в. Значеніе термина „Ренессансъ“. Отношеніе стиля Возрожденія къ античному искусству. Общественное положеніе художниковъ XV в. Характеристика ихъ быта и нравовъ. Отношеніе народной массы къ искусству. Типичныя особенности искусства quattrocento.

XV вѣкъ есть грань (конечно, до извѣстной степени условная) между средневѣковой эпохой и новой исторіей. Въ это время впервые побѣдоносно выступаютъ въ жизни тѣ начала, которымъ суждено было опредѣлять въ дальнѣйшемъ жизнь новаго человѣчества; но и старыя средневѣковыя явленія и понятія еще давали себя чувствовать въ этомъ періодѣ. Сложнымъ и смѣшаннымъ характеромъ отличается жизнь XV в., а вмѣстѣ съ тѣмъ, какъ отраженіе этой жизни, и искусство этого періода. Здѣсь противоположное, старое и новое, еще не сглажено, выступаетъ со всей угловатостью и рѣзкостью, но тѣмъ болѣе типично, ярко, непосредственно. Здѣсь односторонность впечатлѣнія окупается его опредѣленностью и силой, его искренностью. Эти качества, которыя всегда отличаютъ всякій истинно творческій актъ, придаютъ итальянскому искусству XV в. необычайный интересъ и эстетическую цѣнность. Исполненное юныхъ силъ и свѣжести, искусство этого періода такъ увлекаетъ многихъ, что они готовы предпочесть созданія такъ называемаго quattrocento (XV в.) произведеніямъ эпохи высшаго расцвѣта.

Какъ разъ въ XV-мъ столѣтіи, когда внутренняя жизнь итальянскихъ государствъ пріобрѣла болѣе устойчивый характеръ и междоусобная борьба партій затихла передъ властью всюду воцарившихся тиранновъ, творческія силы націи въ области культурной раскрылись въ полномъ блескѣ. Италіи не удалось поли-

тически объединиться къ концу средневѣковья, за то въ культурномъ отношенiи она заняла въ эту эпоху передовое положенiе въ Европѣ. Въ ней больше, чѣмъ въ другихъ странахъ оказалась подготовленной почва для развитiя основныхъ началъ новаго мiросозерцанiя. Въ искусствѣ эти начала можно опредѣлить словами: индивидуализмъ и натура. Раннему и успѣшному развитiю этихъ началъ содѣйствуетъ прежде всего самая раздробленность Италiи на множество мелкихъ политическихъ мiровъ, соперничество которыхъ поддерживаетъ мѣстныя отличiя и способствуетъ развитiю индивидуальнаго принципа. Энергичные тщеславные тиранны и сеньорiи городовъ соперничаютъ въ покровительствѣ искусству, въ которомъ они видятъ какъ бы зеркало, отражающее ихъ могущество, блескъ и богатство. Въ каждомъ крупномъ центрѣ появляется особая художественная школа съ своимъ мѣстнымъ обликомъ, и изъ живого соприкосновенiя ихъ представителей, главнымъ образомъ въ двухъ столицахъ итальянской культуры, во Флоренцiи и Римѣ, возникаетъ необычайно быстрое и плодотворное развитiе искусства въ смыслѣ приближенiя къ природѣ и выраженiя индивидуальности. Благопрiятнымъ условiемъ для торжества новыхъ началъ въ искусствѣ было и влiянiе демократической по общему характеру массы горожанъ, среди которыхъ благодаря условiямъ городской жизни: постояннымъ сношенiямъ другъ съ другомъ и большей независимости въ частной жизни, все растетъ стремленiе къ болѣе свободному духовному развитiю, къ сближенiю съ природой, къ естественнымъ законамъ мысли и жизни вмѣсто прежняго подчиненiя традицiи и вѣры въ авторитетъ. Наконецъ, очень важное значенiе въ данномъ случаѣ имѣлъ и культурный характеръ самой почвы Италiи, усѣянной остатками и преданiями античнаго мiра, столь близкаго къ природѣ и достигшаго высокой красоты въ развитiи индивидуума. Много уже было сдѣлано для торжества этихъ началъ въ теченiе XIII-го и XIV-го вѣка. И все же XIII и XIV-ый вѣка—это лишь эпоха первыхъ проблесковъ; по существу въ ней господствуютъ еще средневѣковые идеалы. И Джотто и Дантъ по своимъ основнымъ интересамъ стоятъ еще вполнѣ на средневѣковой почвѣ; они прежде всего генiальные выразители средневѣковой традицiи. И во всемъ искусствѣ XIV в. царитъ однообразiе формъ, типовъ и прiемовъ. Сила традицiи, цеховая выучка еще играютъ большую роль, чѣмъ проявленiе индивидуальной личности художника.

Настоящiй переломъ въ развитiи, особенно въ области искусства начался лишь съ XV-го вѣка. То, что было прежде исключенiемъ, обратилось теперь въ правило. Дѣйствительно, начиная

съ XV-го вѣка итальянское искусство сразу дѣлаетъ необычайные шаги впередъ. Кажется, что самое развитіе его совершается не постепенно, а какъ то порывисто, геніальными скачками, въ цѣломъ рядѣ неожиданно достигнутыхъ успѣховъ. Эта быстрота и энергія развитія, очевидно, зависѣли прежде всего отъ болѣе сознательнаго отношенія къ основнымъ началамъ новаго міросозерцанія. Случайныя и смутныя стремленія успѣли наконецъ созрѣть и ярко проявились во всѣхъ сферахъ духовной жизни человѣка. Вмѣстѣ съ тѣмъ какъ отживаютъ идеалы старины, вмѣстѣ съ тѣмъ какъ гаснетъ вѣра въ папство, постигнутое авиньонскимъ плѣненіемъ, въ силу императора, предавшагося интересамъ Германіи, въ республиканскую свободу, подавленную тираннами, выростаютъ постепенно идеалы новаго времени. Населеніе итальянскихъ городовъ, достигнувъ высоты матеріальнаго благосостоянія и утративъ свободу политическую, сосредоточилось на интересахъ частнаго характера, на запросахъ индивидуальной духовной жизни. Чтобы выразить пластически все богатство индивидуальной души въ людяхъ новаго времени, старыхъ средствъ было недостаточно. Правда, уже Джотто умѣлъ передавать внутреннюю жизнь души, при наивной передачѣ внѣшняго міра. Но то была лишь первая ступень въ изображеніи внутренняго міра человѣка. Настроенія Джотто болѣе типичны, чѣмъ индивидуальны. Въ средніе вѣка вообще психологія класса, цеха, корпораціи стѣсняетъ развитіе индивидуума, который лишь современемъ становится болѣе свободнымъ и самостоятельнымъ. Въ связи съ освобожденіемъ индивидуума и передъ искусствомъ XV-го вѣка въ силу естественнаго хода развитія возникаетъ новая задача—достигнуть полной правды въ передачѣ внѣшней формы, всѣхъ ея подробностей, въ связи съ окружающимъ ее пространствомъ и обстановкой, чтобы выразить индивидуальность во всей очевидности ея и осязаемости и черезъ особенности ея внѣшней формы передать особенности ея внутренняго міра. Страстное стремленіе къ индивидуальной передачѣ натуры, не отступающее даже передъ безобразными чертами, красной нитью проходитъ черезъ все искусство quattrocento и составляетъ его главную типичную черту. Какъ Петрарка въ своихъ письмахъ болѣзненно прислушивается къ каждому малѣйшему движенію своей души, такъ художники XV-го в. гонятся за передачей индивидуальнаго характера формы и внутренней психологіи. И несмотря на то, что по большей части ихъ произведенія по прежнему должны служить украшенію церквей, они совершенно забываютъ о ихъ благочестивомъ назначеніи и служатъ въ своихъ созданіяхъ только одному культу, культу

индивидуума, основанному на познанiи человѣкомъ самого себя и всестороннемъ свободномъ раскрытiи его силъ. Религiозныя цѣли уступаютъ мѣсто задачѣ чисто эстетической—отразить жизнь во всемъ ея разнообразiи. Религiя есть только внѣшнiй предлогъ, а содержанiе составляетъ сама жизнь. Сами представители церкви вовлечены теперь въ это новое движенiе. Слава—вотъ типичная черта въ культѣ индивидуума. Папы и кардиналы сами охотно дѣлаютъ церкви „ярмаркой тщеславiя", прославляя при помощи искусства въ грандiозныхъ памятникахъ себя самихъ и поощряя въ этомъ и свѣтскихъ лицъ. Вѣдь эти памятники служатъ блеску церкви и укрѣпляютъ сознанiе ея могущества въ массахъ, а мiряне получаютъ въ нихъ возможность прославить родину въ лицѣ выдающихся ея гражданъ. Такъ церковь превращается къ концу XV в. въ пантеонъ земной славы и художественную галлерею.

Новыя духовныя стремленiя, ясно обозначившiяся въ городской средѣ въ XV в., отлились въ литературѣ того времени въ два опредѣленныхъ и связанныхъ другъ съ другомъ умственныхъ теченiя, зародившихся еще въ XIV в.: Гуманизмъ и Возрожденiе древности. И Гуманизмъ и Возрожденiе древности оказали вообще сильное влiянiе на развитiе итальянскаго искусства. Въ своихъ литературныхъ трудахъ гуманисты дали выраженiе и философское обоснованiе стремленiямъ людей новаго столѣтiя. Въ произведенiяхъ античныхъ писателей гуманисты нашли идеалъ ничѣмъ нестѣсненнаго естественнаго развитiя индивидуальности, стремящейся къ совершенству и гармонiи. Подъ влiянiемъ гуманизма наряду съ увлеченiемъ древностью зарождается и самостоятельное отношенiе къ окружающему мiру. Въ разныхъ направленiяхъ развивается научное изслѣдованiе. Въ особенности ревностно изслѣдуютъ природу сначала главнымъ образомъ для нуждъ искусства и практическихъ потребностей. Цеховой ремесленной традицiи теперь уже недостаточно. Архитектора, художники, скульпторы и ученые, пришедшiе имъ на помощь, изслѣдуютъ законы механики, перспективы, пропорцiи тѣла и анатомiю; среди самихъ художниковъ являются такiе генiальные изслѣдователи какъ, Leo Battista Alberti и Леонардо да Винчи съ его идеями о значенiи непосредственнаго опыта. Благодаря новымъ научнымъ и техническимъ познанiямъ художниковъ, живопись перестаетъ быть искусствомъ однихъ линiй и становится теперь способной изображать плоскости и пространства. Изученiе перспективы, анатомiи, отношенiй свѣта и тѣни, изобрѣтенiе масляныхъ красокъ дѣлаетъ теперь возможнымъ для искусства переходъ отъ символическихъ и общихъ образовъ Джотто къ передачѣ всего богатства и слож-

ности природы во всѣхъ ея индивидуальныхъ оттѣнкахъ. Но говоря о вліяніи гуманизма на успѣхи итальянскаго искусства, не слѣдуетъ преувеличивать его значеніе, по крайней мѣрѣ, что касается XV вѣка. Гуманизмъ возникъ въ средѣ духовной аристократіи, отдѣлившейся отъ народной массы, ея вѣрованій и понятій, искусство же въ Италіи было именно созданіемъ этой массы, общенаціональнымъ и глубоконароднымъ явленіемъ, какъ и служители его, художники. Склонность къ индивидуальному, какъ главная особенность искусства quattrocento, вытекаетъ прежде всего изъ духовныхъ настроеній и запросовъ этой массы. Научныя изслѣдованія и открытія гуманистовъ, правда, помогаютъ новому искусству практически осуществить его стремленія, но вліяніе гуманизма, какъ спеціальнаго философскаго движенія, проявляется въ искусствѣ quattrocento еще изрѣдка и неполно. Даже любезныя гуманистамъ античныя темы аллегорическаго содержанія и изъ миѳологіи въ искусствѣ XV в. заимствуются часто не изъ древнихъ писателей и даже не изъ сочиненій гуманистовъ, а изъ итальянскихъ новеллъ и народныхъ исторій, своеобразно на средневѣковый ладъ преобразившихъ древній міръ и героевъ древности. Въ большей степени съ вліяніемъ гуманизма связано оживленіе интереса среди художниковъ къ памятникамъ древняго искусства. Но здѣсь мы уже касаемся другого связаннаго съ гуманизмомъ духовнаго движенія, т. е. Возрожденія древности. Вмѣстѣ съ представителями новой образованности художники восторгаются красотой античной древности и начинаютъ изучать остатки ея памятниковъ на почвѣ Италіи. Готическій средневѣковый стиль, сущность котораго никогда вполнѣ не была доступна итальянцамъ, теперь смѣняется новыми формами, возникшими подъ вліяніемъ античнаго искусства. Подъ вліяніемъ античныхъ образцовъ все искусство получаетъ новый обликъ или стиль, извѣстный подъ названіемъ стиля Ренессанса или Возрожденія, при чемъ обыкновенно терминъ Возрожденіе понимается нѣсколько односторонне, какъ возрожденіе античнаго искусства. Итальянцы, правда, всегда считали славу Рима частью своей собственной исторіи и въ минуты сильнаго духовнаго подъема любили обращаться взорами къ античной древности, но о простомъ повтореніи ея формъ не могло быть рѣчи въ періодъ quattrocento. Всѣ практическія нужды и задачи жизни слишкомъ измѣнили свой характеръ, слишкомъ сильно было также сознаніе своего значенія и своеобразныхъ стремленій эпохи. Избытокъ творческихъ силъ побуждалъ творить, но не копируя; памятники древности служили только образцами совершенныхъ созданій, на которыхъ можно развивать чутье къ истинно краси-

вому и характерному. Христіанство нарушило уравновѣшенность античнаго духа, обострило чувство, воодушевило лица выраженіемъ мечтательности, муки или страсти, и округлая, спокойная граница формъ превратилась въ угловатую и рѣзкую, или нѣжную, изящную, говорящую о кротости, или пышную и своевольно пухлую, дышащую жизнерадостнымъ и распущеннымъ весельемъ. Такимъ образомъ, все, что въ искусствѣ quattrocento воспринято отъ древности, не представляетъ ея рабской копіи, но, какъ въ горнилѣ, переплавляется въ атмосферѣ новыхъ представленій и идей въ вполнѣ своеобразныя формы, въ которыхъ современная жизнь отражается въ гораздо большей степени, чѣмъ духъ и формы древности. Античное заимствованіе отражается сильнѣе лишь въ архитектурѣ и въ орнаментаціи. По большей части античные темы и мотивы примѣняются въ орнаментѣ обрамленій, въ издѣліяхъ мелкаго прикладнаго художества, каковы медали, плакеты, лампы, вазы, лари для храненія приданаго; живопись же и скульптура въ собственномъ смыслѣ только получаютъ отъ древняго искусства вдохновляющій толчекъ, понятіе объ истинной красотѣ и новыхъ задачахъ искусства, рѣдко тотъ или другой опредѣленный типъ или мотивъ. До извѣстной степени и въ отношеніи правдиваго изображенія натуры античное искусство могло своими образцами подстрекать художниковъ все къ новымъ творческимъ усиліямъ. Такъ напримѣръ, благодаря вліянію античныхъ образцовъ, въ искусствѣ XV-го в. вѣрнѣе было понято отношеніе одежды къ тѣлу, чѣмъ въ готическомъ искусствѣ средневѣковья. Одежда не скрывала теперь тѣла за множествомъ изогнутыхъ, пышныхъ и условныхъ складокъ, но тѣсно съ нимъ слилась, стала отзвукомъ его формъ и движеній. Общимъ вліяніемъ античныхъ образцовъ объясняется и одна изъ наиболѣе типичныхъ чертъ стиля Ренессанса: гармоническая красота его формъ и линій. Античные мраморы показали художникамъ XV-го и XVI-го вѣка, что самое красивое по формѣ, что создала природа, это самъ человѣкъ. У художниковъ открылись вдругъ глаза на ритмичное теченіе линій и гармоническія отношенія частей человѣческаго тѣла, которое художники средневѣковья, стыдясь грѣховной наготы, стремились скрыть за пышной одеждой. Это чувство гармоніи и ритма получаетъ себѣ выраженіе въ образахъ и фигурахъ Ренессанса, въ складкахъ ихъ одеждъ, въ расположеніи группъ и отдѣльныхъ частей художественно цѣльной композиціи. Тотъ же принципъ красивыхъ отношеній, опредѣляемыхъ не мѣрой и числомъ, а прежде всего тонкимъ чувствомъ художника, торжествуетъ и въ архитектурѣ. Но и въ красотѣ Ренессанса нѣтъ античной

уравновѣшенности и холоднаго покоя; она своеобразна, античное звучитъ въ ней только отдаленнымъ отзвукомъ. Отъ красоты античныхъ созданій художники XV в. заимствуютъ неуловимый налетъ, который и сообщаетъ особенное благородство ихъ произведеніямъ. Въ красотѣ ихъ созданій, какъ и во всемъ характерѣ стиля Ренессанса, отразился весь духовный міръ новаго человѣчества. Не покой и ясное величіе древней красоты опредѣляетъ характеръ красоты Ренессанса, а нервность благородныхъ хрупкихъ линій, свѣжесть юности, еще не расцвѣтшей. Такимъ образомъ, и въ этомъ отношеніи искусство quattrocento нельзя считать простымъ возрожденіемъ древняго искусства. Индивидуализмъ, эта главная черта новаго искусства, въ сущности и не могъ быть примиренъ съ идеальной красотой античныхъ образцовъ; эта идеальная красота могла своимъ вліяніемъ нѣсколько смягчать крайности индивидуализма, но въ сущности была началомъ глубоко противоположнымъ ему.

Но если художники XV-го в. относятся къ древности гораздо самостоятельнѣй, чѣмъ многіе изъ гуманистовъ и стоятъ еще вдалекѣ отъ прямого вліянія гуманизма, то въ свою очередь и гуманисты мало интересуются искусствомъ и, занимая видное положеніе въ обществѣ, смотрятъ свысока на художниковъ. Принадлежа къ составу цеха, художникъ всегда оставался отчасти въ положеніи ремесленника и не могъ достигнуть блестящаго и высокаго положенія въ жизни, какое занималъ поэтъ или ученый. Правда, художники пользовались общимъ уваженіемъ и любовью. Князья навѣщали ихъ мастерскія и приглашали ихъ въ свои дворцы для дружеской бесѣды. Случалось даже, что наиболѣе выдающіеся художники были дружны и съ свѣтилами итальянской литературы и науки и, воспринимая отъ нихъ новыя идеи, отражали ихъ въ своихъ произведеніяхъ, но все же въ общей своей массѣ художники составляли иной общественный классъ, чѣмъ гуманисты, эти привиллегированные вожди духовной жизни Италіи. По большей части плебеи по рожденію, бѣдняки по состоянію и ремесленники по характеру воспитанія и техническимъ пріемамъ своего занятія, художники XV-го в. хотя въ общемъ мнѣніи стоятъ и выше простыхъ ремесленниковъ, но все же остаются членами цеховой демократической массы горожанъ и еще не входятъ въ составъ поднявшейся надъ ней духовной интеллигенціи того времени. Паоло Учелли — сынъ парихмахера, Филиппо Липпи — мясника, Поллайуоло — торговца курами, Донателло — золотыхъ дѣлъ мастера. Чаще всего они умѣютъ лишь читать и пишутъ почеркомъ чернорабочихъ. Они проходятъ многолѣтнюю, но

чисто практическую школу въ мастерской хозяина, подметаютъ полъ, бѣгаютъ на посылкахъ, растираютъ краски, варятъ клей, рисуютъ, протравляютъ, чеканятъ и раскрашиваютъ по установившимся рецептамъ и шаблонамъ. Въ оффиціальныхъ переписяхъ сеньоріи они жалуются на свою бѣдность. Филиппо Липпи нечѣмъ заплатить за пару чулокъ, Паоло Учелли болѣе бѣденъ, нежели славенъ, Мазаччо платитъ шесть сольди налогу, Донателло— „скульпторъ безъ всякаго имущества, за исключеніемъ нѣкоторой мебели и пожитковъ", какъ гласитъ опросный листъ, составленный для введенія новаго налога. Имъ платятъ помѣсячно за ихъ труды, или сдѣльно, постольку то съ фута. Они чувствуютъ значеніе своего таланта, но какъ всѣ простые люди, возмущаются болѣе всего, если заказчикъ скудно или плохо кормитъ ихъ. Ихъ развлеченія и шутки грубоваты. Ихъ характеръ бодрый и веселый, какъ у простолюдиновъ; въ своихъ проказахъ, совершаемыхъ сообща, цѣлою компаніей, они нѣсколько безжалостны, но очень жизнерадостны. Въ то же время эти скромные работники полны фантазіи и тонкаго чувства красоты, они живутъ въ особомъ мірѣ и въ практической жизни кажутся подъ часъ чудаками и странными людьми. Лука Синьорелли, увидя трупъ сына, спѣшитъ его раздѣть и нарисовать. Мазаччо самъ весь въ долгахъ, не безпокоитъ своихъ должниковъ. Донателло каждый разъ различно опредѣляетъ дату своего рожденія. Паоло Учелли забываетъ о женѣ за изученіемъ перспективы. Донателло умоляетъ Лоренцо Медичи взять назадъ имѣніе, которое послѣдній подарилъ ему, такъ какъ жалобы арендатора, буря, сорвавшая крышу съ голубятни, сборщики податей, угнавшіе скотъ, довели художника до отчаянія. Тотъ же Донателло держитъ свои деньги въ корзинѣ, подвѣшенной къ потолку, и каждый его пріятель беретъ изъ нея, сколько ему нужно. Эти люди „не отъ міра сего"; въ ихъ характерѣ и положеніи отразился переходный моментъ отъ цехового каменьщика и иконописца среднихъ вѣковъ къ свободному художнику новаго времени. При этомъ они набожны и наивны въ своей вѣрѣ, какъ настоящіе дѣти народа. Они смѣшиваютъ отвлеченное и реальное, современную жизнь и религіозныя преданія такъ же наивно, какъ дѣлаетъ это самъ народъ въ своихъ вѣрованіяхъ. Они рисуютъ библейскія и евангельскія исторіи, преданія древней исторіи или „Золотой Легенды" *), исторіи святыхъ,

*) Чрезвычайно популярный въ средніе вѣка сборникъ христіанскихъ легендъ и житій святыхъ: Jacobi a Voragine „Legenda Aurea", см. изданіе съ этимъ заглавіемъ подъ редакц. Th. Graesse. (1890 г.).

дѣянія апостольскія. Во всѣхъ этихъ сюжетахъ они, охваченные общимъ стремленіемъ эпохи къ индивидуальному, изображаютъ то, что видятъ и знаютъ въ натурѣ, весь окружающій ихъ міръ во всемъ богатствѣ его индивидуальныхъ особенностей. Въ своихъ религіозныхъ картинахъ они изображаютъ своихъ знакомыхъ, башни родного города и окружающій его ландшафтъ. Чтобы изобразить младенца Христа, они рисуютъ своего ребенка, который ножкой трогаетъ длинную мягкую бороду волхва или пальцами достаетъ сѣмечки изъ гранатоваго яблока. Нужно ли изобразить Богоматерь, рожденіе св. Дѣвы, они рисуютъ свою жену или любовницу въ ихъ лучшихъ праздничныхъ костюмахъ и сцену родовъ и купанья младенца, какъ она происходила въ ихъ собственной семьѣ. Такъ же поступаютъ они и съ классической древностью. Беноццо Гоццоли изображаетъ Елену въ корсетѣ, а Перуджино рисуетъ почтенныхъ стариковъ, членовъ сеньоріи, или юношей на площади и называетъ ихъ Фабіемъ, Сократомъ, Леонидомъ и Коклесомъ. Радуясь своей способности передавать натуру, они переполняютъ композиціи множествомъ ненужныхъ подробностей, фигурами животныхъ и разнообразныхъ предметовъ быта. Они рисуютъ кошекъ, собаченокъ, птичекъ, лошадей, руины зданія, сундуки, тыквенныя бутылки, фіаско, сѣдла, оружіе и расшитыя золотомъ матеріи. Такимъ образомъ передъ зрителями развертывается вся жизнь Флоренціи, потому что они знали только ее и только въ ея формахъ могли представить себѣ всякую другую жизнь, какъ иные люди въ состояніи представить себѣ Бога только въ видѣ старика съ сѣдою бородой. „Sacre rapprеsentazioni", мистеріи и религіозныя представленія, особенно любимыя въ Италіи и до сихъ поръ, представляющія пеструю смѣсь библейскихъ именъ съ понятіями и формами итальянской жизни XV в.,—представленія, въ которыхъ Навуходоносоръ посылаетъ своего придворнаго во Флоренцію въ лавку скульптора Донателло, чтобы пригласить его къ себѣ на службу,—служили готовымъ прототипомъ для картинъ итальянскихъ художниковъ. Съ ремесленной аккуратностью они отдѣлываютъ въ своихъ произведеніяхъ каждый камень, кончикъ травки и цвѣтокъ, шнуръ на шляпѣ, вышивку на платьѣ. Ко всякой мелочи въ картинѣ они относятся съ одинаковымъ вниманіемъ. Ихъ добросовѣстность и страстная любовь къ подражанію натурѣ мѣшаетъ имъ установить относительную важность предметовъ. Вдали они видятъ также хорошо, какъ и вблизи, и готовы нарушать правила воздушной перспективы, только бы выпустить работу, блестящую чистотой отдѣлки и законченностью всѣхъ деталей. И народъ, не знавшій гуманистовъ,

любилъ этихъ художниковъ, чувствовалъ свое родство съ ними и гордился ими. Ему понятны каждый штрихъ ихъ, каждое ихъ чувство. Въ ихъ созданіяхъ ярко отражаются душа и интересы этого народа, который больше живетъ глазами, чѣмъ умомъ, и сильнѣе всего воспринимаетъ зрительныя впечатлѣнія. Онъ наслаждается формами и красками внѣшняго міра и каждой его мелочью и проявляетъ очень тонкое чувство вкуса въ этомъ наслажденіи. Онъ любитъ зрѣлища, процессіи и пышныя празднества, блескъ солнца, чудные костюмы, богатыя украшенія, и красота является для него высшимъ критеріемъ; онъ тащитъ въ лавку художника свой сундукъ, свою лампу, свою корзину и кувшинъ и проситъ украсить ихъ рисункомъ и рѣзьбой, онъ обсуждаетъ, критикуетъ, сравниваетъ. Онъ мыслитъ не идеями, а образами, правительство и церковь говоритъ съ нимъ не указами и распоряженіями, а фресками и картинами, на стѣнахъ храмовъ, въ залахъ сеньорій и дворцовъ. Передъ этими созданіями искусства онъ испытываетъ чувство гордости народной, воодушевляется патріотизмомъ и мужествомъ, передъ ними онъ благоговѣетъ и читаетъ свои молитвы *).

Такова среда, породившая искусство XV в., таково же и само искусство. Мы видѣли, какъ оно тѣсно было связано со всей жизнью и понятіями XV в., какимъ важнымъ и необходимымъ звеномъ оно являлось въ общемъ ходѣ итальянской жизни, какъ демократично оно было, при всей силѣ внутренняго аристократизма въ своихъ высшихъ идеалахъ. Оно было естественнымъ плодомъ своей родной почвы, а не тепличнымъ искусственно питаемымъ растеніемъ, которымъ можетъ любоваться лишь владѣтель оранжереи. Въ искусствѣ XV в. своеобразно перепуталось старое и новое: дѣтски-искреннее благочестіе и кроткій мистицизмъ стараго времени съ художественнымъ реализмомъ, равнодушнымъ къ религіозному характеру темы, увлеченіе идеальной красотой античнаго искусства съ страстнымъ интересомъ къ психологіи индивидуума, съ наивной любовью къ природѣ, съ стремленіемъ отмѣтить каждую мелкую черту ея, сообщающимъ искусству XV в. какой-то трогательно чистый искренній характеръ. Это разнообразіе противоположныхъ чертъ въ искусствѣ quattrocento стано-

*) Вышеприведенная характеристика заимствована частью изъ превосходной книги Ф. Монье „Кваттроченто“ (1904 г.). Для общаго ознакомленія съ этой эпохой см. также J. Burckhardt „Die Kultur der Renaissance in Italien“ (есть русскій перев.) и E. Gebhardt: Les origines de la Renaissance (русскій перев. Э. Жебаръ: Начала Возрожденія въ Италіи); H. Ianitschek: Die Gesellschaft der Renaissance in Italien und die Kunst. И. Тэнъ: Лекціи объ искусствѣ.

вится еще богаче подъ влiянiемъ яркихъ индивидуальныхъ различiй, отмѣчающихъ натуры и таланты самихъ художниковъ XV в., то огненно страстныхъ и мечтательно идеальныхъ, то жизнерадостныхъ, нѣсколько поверхностныхъ, упивающихся внѣшней красотой и блескомъ жизни и своей способностью разсказывать красиво, занимательно, пространно, то изслѣдующихъ, изучающихъ дѣйствительность, старающихся отыскать законы ея формъ, кристаллизировать ея характерные повороты и углы и рѣзко подчеркнуть индивидуальныя особенности природы. Эта ярко развитая субъективная индивидуальность самихъ творцовъ, соотвѣтствующая общему характеру духовной жизни XV в., вноситъ множество различныхъ оттѣнковъ въ творчество каждаго изъ нихъ и рѣзко раздѣляетъ новое искусство, полное характера, индивидуальной яркости и силы настроенiя, отъ предыдущаго перiода съ его обобщенными формами и безличнымъ однообразiемъ. Отъ столкновенiя столь различныхъ чертъ въ искусствѣ XV в. еще много незаконченнаго и несовершеннаго, архаическаго или развивающагося въ постоянной борьбѣ съ остатками средневѣковаго влiянiя. Фигуры часто еще скованы въ движенiяхъ, изысканно изогнуты; выпуклости и углы слишкомъ рѣзко подчеркнуты; формы, линiи и тона порой немного жестки; единство впечатлѣнiя отсутствуетъ, за множествомъ отдѣльныхъ подробностей, переполняющихъ рельефы и картины. Но въ этихъ крайностяхъ чувствуется въ то же время такая страстная наивная любовь къ природѣ, такая искренность и свѣжесть чувства, такая сила жизни, что даже самые недостатки этого искусства становятся особенно дороги истинному любителю, потому что эти крайности свидѣтельствуютъ объ искусствѣ, постоянно развивающемся, еще не отлившемся въ законченныя формы, но стремящемся все къ большому совершенству. Это постоянное стремленiе впередъ въ искусствѣ quattrocento вызываетъ въ зрителѣ особенное возбужденiе и поддерживаетъ напряженный интересъ къ нему. Въ то же время всѣ отмѣченныя выше черты придаютъ этому искусству вполнѣ самостоятельную эстетическую цѣнность. Благодаря имъ, искусство XV в. навѣки сохранитъ свою цѣльность, поэтичность и обаянiе и не поблѣднѣетъ при сравненiи съ самымъ совершеннымъ и законченнымъ перiодомъ искусства, въ которомъ глубина идей и совершенство выраженiя развиваются часто въ ущербъ неподражаемой прелести, всегда присущей юности, съ наивной дѣтской искренностью ея чувствъ и исканiй.

Архитектура ранняго ренессанса.

Отношеніе знати, сеньоріи и цеховъ къ искусству. Брунеллески. Построеніе купола на Флорентійскомъ соборѣ. Куполъ въ архитектурѣ Ренессанса. Капелла Пацци. Основныя черты новаго архитектурнаго стиля. Церковь S. Lorenzo. Типъ флорентійскаго palazzo. Характерные образцы и эволюція типа palazzo. L. B. Alberti. Усиленіе конструктивности. Составные элементы и значеніе типа palazzo.

Характерно то обстоятельство, что возрожденіе искусства начинается не въ Римѣ, богатомъ античными памятниками, а въ бѣдной въ этомъ отношеніи Флоренціи. Естественно, что новое движеніе въ искусствѣ, выросши на почвѣ, чуждой античныхъ вліяній, должно было представить нѣчто болѣе широкое, свѣжее и своеобразное, чѣмъ простое подражаніе античнымъ образцамъ. Уже въ первую половину вѣка всѣ основныя черты итальянскаго ренессанса во Флоренціи вполнѣ опредѣлились. Теперь мы и перейдемъ къ изученію исторіи флорентійскаго искусства въ эти первыя десятилѣтія XV го вѣка.

Послѣ долгихъ внѣшнихъ войнъ, которыя вела Флоренція въ XIII и XIV столѣтіи съ Пизой и Сіеной, послѣ ожесточенной борьбы партій внутри города, когда старшіе городскіе цехи, arti maggiori, старались подавить и оттѣснить отъ управленія arti minori и безправную массу окрестнаго населенія, popolo minuto, не включеннаго въ цехи, Флоренція около 1400 г. достигла относительнаго покоя и возможности мирно развивать свое благосостояніе. Надъ городской массой постепенно возвысилось нѣсколько фамилій банкировъ и торговцевъ шерстью, Ротшильдовъ тогдашней Европы, собравшихъ несмѣтныя богатства, благодаря торговлѣ съ Востокомъ, и открывшихъ повсюду въ различныхъ городахъ Европы отдѣленія своихъ банковъ и конторы. Это были флорентійскія фамиліи Pitti, Strozzi, Tornabuoni, Rucellai. Одни изъ нихъ, какъ Albizzi и Strozzi, породнившись съ старой феодальной знатью, старались держать въ

порабощеніи простой народъ, другіе какъ Pucci, Alberti, и въ особенности Medici, напротивъ, опирались на народъ и стремились равномѣрнѣе распредѣлить общественныя повинности. Фамилія Medici, пользуясь любовью народа, искусно подготовляла свое господство, и уже съ 1434 г. Cosimo Medici, прозванный отцомъ отечества, становится въ сущности фактическимъ государемъ Флоренціи, и республика превращается въ тираннію. Эти фамиліи банкировъ состязались другъ съ другомъ въ построеніи красивыхъ дворцовъ, богато украшенныхъ внутри художественной обстановкой и произведеніями искусства, строили церкви и капеллы и украшали памятниками площади. Сеньорія также горячо принимала къ сердцу вопросы о художественномъ украшеніи города, считая ихъ не менѣе важными, чѣмъ всѣ другія заботы управленія, назначала конкурсы и спеціальныя комиссіи художниковъ и свѣдущихъ людей. Но общественной казны не приходилось тратить на красивыя постройки и статуи. Наряду съ частными людьми, которые пожертвованіями на художественныя нужды и украшеніемъ церквей и общественныхъ площадей и зданій старались увеличить свой авторитетъ и политическое вліяніе въ городѣ, и отдѣльныя корпораціи и цехи постоянно дѣлали художникамъ заказы и украшали на свой счетъ общественныя зданія и храмы.

Брунеллески, Гиберти, Донателло и Мазаччо — вотъ истинные отцы ранняго итальянскаго ренессанса въ искусствѣ XV в. Изъ нихъ самымъ виднымъ представителемъ новой эпохи въ искусствѣ былъ Филиппо ди серъ Брунеллески, (1377—1446), скульпторъ, рисовальщикъ, инженеръ и архитекторъ. Какъ художникъ онъ въ нѣкоторыхъ отношеніяхъ представляетъ исключеніе изъ той общей характеристики итальянскихъ художниковъ XV-го в., которую мы дали выше. По матери онъ былъ въ родствѣ съ знатными флорентійскими фамиліями. Въ дѣтствѣ онъ получилъ прекрасное образованіе и впослѣдствіи много и успѣшно занимался математикой, былъ искуснымъ инженеромъ и техническимъ изобрѣтателемъ, дружилъ съ такими видными учеными своего вѣка, какъ математикъ Luca Pacioli и астрономъ Toscanelli, и самъ много и успѣшно занимался перспективой; онъ не былъ чуждъ идеямъ гуманизма, и самъ писалъ сатирическія стихотворенія. Исполненные имъ перспективные снимки Баптистерія (отъ дверей Собора) и Palazzo Vecchio съ его площадью возбуждали общій восторгъ и удивленіе. Эти чертежи не дошли до насъ. Но современники, увлеченные его примѣромъ, изучали эти образцовыя работы, и занятія перспективой по его почину сдѣлались любимымъ занятіемъ итальянскихъ художниковъ той эпо-

хи; понятно, что преимущества образованія должны были доставить ему руководящее положеніе среди его друзей. Брунеллески отличался благороднымъ честолюбіемъ, стремленіемъ выдвинуться полезными и значительными дѣлами, и при этомъ выдавался смѣлостью духа, которая побуждала его стремиться къ высшимъ цѣлямъ. Vasari называетъ эти качества smisurata terribilità—безграничной страстностью натуры, которая побуждала его всегда браться за трудныя и почти невозможныя вещи и осуществлять ихъ ко всеобщему удивленію. Въ стремленіи прославиться ни одна жертва не казалась ему слишкомъ велика. Математическій складъ его ума направилъ его склонности въ искусствѣ болѣе всего въ сторону архитектуры. Пораженный совершенствомъ и красотой античныхъ руинъ, онъ отправился въ Римъ вмѣстѣ съ Донателло, гдѣ оба ревностно начали отыскивать, выкапывать, вымѣрять, рисовать и изучать античные памятники. Брунеллески уже глубоко и основательно изучаетъ античные архитектурные памятники, задумавши создать совершенно новый стиль вмѣсто готическаго, всегда остававшагося чуждымъ итальянцамъ. Въ этомъ изученіи римскихъ руинъ прошло нѣсколько лѣтъ. Когда онъ возвратился во Флоренцію, ему пришлось принять на себя исполненіе въ высшей степени почетной задачи. Въ то время какъ разъ на очереди стоялъ вопросъ о завершеніи Флорентійскаго Собора, начатаго въ XIII в. архитекторомъ Arnolfo di Cambio. Теперь оставалось самое трудное—перекрыть куполомъ громадное восьмиугольное центральное пространство собора. Куполъ, чтобы получить бо́льшую высоту, долженъ былъ возвышаться на восьмиугольномъ тамбурѣ съ круглыми окнами. Еще въ Римѣ Брунеллески во всѣхъ деталяхъ обдумалъ вопросъ о куполѣ и съ этой цѣлью изслѣдовалъ устройство купола въ древнемъ Пантеонѣ. Въ 1417 г. онъ былъ приглашенъ Флорентійской сеньоріей въ совѣщаніе свѣдущихъ людей по этому вопросу. Возвести куполъ, почти равный въ діаметрѣ куполу Пантеона, было отчего смутиться художникамъ того времени, рѣшавшимся возводить лишь небольшіе купола надъ нѣкоторыми зданіями. Согласно преданію, по предложенію Брунеллески, были собраны архитектора на конгрессъ во Флоренцію въ 1420 г. Особенно смущалъ всѣхъ вопросъ о возведеніи лѣсовъ для купола, на 170 футовъ возвышавшагося отъ земли. Предлагались самые нелѣпые планы. Одинъ совѣтовалъ построить башню, другой насыпать земляной холмъ и съ него производить постройку купола и т. п. Мнѣніе Брунеллески поразило всѣхъ; онъ вызвался возвести куполъ безъ лѣсовъ. Отвѣтомъ ему была буря негодованія и требованіе, чтобы онъ оставилъ собраніе. Однако сила

убѣжденія, съ которой онъ говорилъ, подѣйствовала на всѣхъ. Его отыскали и вернули и выразили больше вниманія къ его доводамъ. Когда же онъ блестяще подтвердилъ вѣрность своихъ доводовъ, перекрывъ куполомъ безъ лѣсовъ небольшую капеллу въ одной флорентійской церкви, ему поручили возведеніе купола на Соборѣ. Но у Брунеллески оказался соперникъ въ лицѣ скульптора Гиберти, добившагося разными происками назначенія въ сотрудники Брунеллески. Когда постройка купола была доведена до критическаго мѣста, Брунеллески сказался больнымъ; Гиберти, не знакомый съ планомъ Брунеллески, не могъ долѣе руководить постройкой. Тогда Брунеллески выставилъ членамъ коммиссіи по постройкѣ Собора требованіе, чтобы они выбрали между нимъ и Гиберти. Такъ какъ все, что было сдѣлано Гиберти, оказалось никуда не годнымъ, то всѣ работы были переданы Брунеллески. Только въ 1436 г. былъ законченъ куполъ, безъ фонаря на немъ, который былъ воздвигнутъ уже послѣ смерти Брунеллески по его рисункамъ (рис. 1). Сущность системы Брунеллески состояла въ томъ, что куполъ былъ двойнымъ. Надъ внутреннимъ куполомъ простирался внѣшній мраморный куполъ. Оба купола въ пустомъ пространствѣ между ними были связаны другъ съ другомъ особой системой балокъ и связей, разсчитанной такъ, что давленіе перваго купола превращалось въ поверхностное натяженіе для второго и обратно. Брунеллески сдѣлалъ свой куполъ не шарообразнымъ, а составилъ его изъ 8 сферическихъ треугольниковъ, соприкасающихся ребрами и сходящихся въ острую вершину. Можетъ быть, онъ придалъ эту форму куполу изъ техническихъ соображеній, а можетъ быть, изъ чисто художественныхъ, чтобы не нарушать гармоніи со всѣмъ зданіемъ, въ которомъ его первый архитекторъ вездѣ примѣнялъ островерхія готическія арки. Высота купола 110 футовъ, а фонаря на немъ 75 футовъ. Многіе съ сомнѣніемъ покачивали головами, увидавъ громадные мраморные камни, предназначенные для фонаря, но Брунеллески только смѣялся надъ сомнѣвающимися, утверждая, что какъ разъ такая тяжесть нужна, чтобы придать крѣпость его куполу. Протекшіе съ тѣхъ поръ вѣка показали, что онъ былъ совершенно правъ. Но какъ ни величавъ этотъ мощный куполъ, ритмичность его выгнутыхъ очертаній еще не достаточно совершенна: въ этой шапкѣ, вѣнчающей Соборъ еще есть что-то тяжелое, въ его округлости есть какъ будто что-то робкое, недоразвитое. Старыя готическія остроугольныя формы еще искажаютъ самую идею купола, какъ формы, мотивомъ для которой служитъ сводъ неба въ видѣ полушарія, накрывающаго землю.

Характерны для XV в. эти старыя оковы, которыми стѣсняется развитіе новаго начала. Правда, Микель Анджело говорилъ, что куполъ Брунеллески такъ хорошъ, что онъ могъ сдѣлать свой куполъ на Соборѣ св. Петра иначе, но не болѣе красиво. Но стоитъ вамъ переѣхать въ Римъ и увидѣть этотъ куполъ эпохи полнаго расцвѣта искусства, на Соборѣ Петра, — созданіе Микель Анджело—съ удивительно ритмичнымъ изгибомъ его линій, какъ недостатки созданія Брунеллески становятся особенно ясны. Флорентійскій куполъ кажется, дѣйствительно, созданіемъ эпохи, когда формы находятся еще въ броженіи и еще не прояснились до высшаго совершенства. Но пока вы пребываете во Флоренціи, вы постоянно готовы любоваться имъ и отыскивать въ окрестностяхъ все новыя мѣста, изъ которыхъ открывается красивый видъ на городъ съ стремящимися въ высь башней Palazzo Vecchio, Campanile (колокольней Собора) Джотто и величественнымъ куполомъ Собора. Этотъ куполъ съ своимъ высокимъ воздушнымъ фонаремъ красуется далеко видный отовсюду надъ Флоренціей, составляя лучшее украшеніе и самую характерную особенность въ общемъ видѣ этого города.

Характерно, что основатель ренессанса въ архитектурѣ Брунеллески съ воодушевленіемъ посвящаетъ свои силы въ теченіе многихъ лѣтъ возведенію этого грандіознаго купола. Куполъ это идеальная высшая форма для архитекторовъ Ренессанса. Въ то время какъ сѣверъ мечталъ о стройныхъ, стремящихся въ небо башняхъ, передъ фантазіей итальянскаго художника возникали, какъ высшій идеалъ архитектурной красоты, плавныя изгибы очертаній купола, какъ выраженіе замкнутой, законченной уравновѣшенности. Живописцы украшаютъ куполомъ задній планъ на своихъ картинахъ. Когда архитекторъ Ренесанса свободно отдавался въ своихъ рисункахъ полету творческой фантазіи, мечтая создать типъ красиваго архитектурнаго цѣлаго, не заботясь объ условіяхъ его осуществленія, онъ создавалъ величавыя купольныя перекрытія... Но осуществить на дѣлѣ эти грандіозныя мечты въ началѣ XV вѣка было еще очень трудно по недостатку техническихъ свѣдѣній, какъ показываетъ опытъ Брунеллески. Приходилось ограничиваться лишь куполами небольшихъ размѣровъ на маленькихъ церквахъ и капеллахъ. Однимъ изъ самыхъ замѣчательныхъ созданій Брунеллески, которое даетъ ему право поистинѣ назваться отцомъ ренессанса, была именно такая небольшая капелла dei Pazzi (т. е. воздвигнутая на средства фамиліи Pazzi во внутреннемъ дворѣ церкви S. Croce во Флоренціи; она начата въ 1429 г. окончена въ 1443 г.; украшеніе ея еще продолжалось до 70-хъ г.)

Разсмотримъ фасадъ входнаго портика въ капеллу (рис. 2). Надъ коринфскими капителями, которыя особенно любимы эпохой Возрожденія, протянутъ іонійскій эпистиль, фризъ, украшенный скульптурными медальонами, и карнизъ. Линія балокъ и карниза посрединѣ прерывается аркой, врѣзавшейся въ такъ называемую аттику; надъ карнизомъ аттика разбита на части парными пилястрами (одиночные были бы скучны и тонки), пространство между ними забрано мраморными плитами въ клѣтку: надъ аттикой опять высокій карнизъ, и надъ нимъ позднѣйшая прибавка—выступающая впередъ черепичная крыша на коротенькихъ подпорахъ. Надъ этой частью возвышается цилиндръ съ круглыми окнами, входящій въ составъ купола, перекрытый очень слабо выгнутой черепичной крышей, которая увѣнчана стройнымъ фонаремъ. Фасадъ капеллы Pazzi чрезвычайно поучителенъ для ознакомленія съ стилемъ ренессанса. Въ общемъ онъ представляетъ совершенно своеобразное цѣлое. Создавая христіанскій храмъ или капеллу, нельзя, конечно, было цѣликомъ копировать языческій храмъ; необходимо было, пользуясь античными впечатлѣніями, создавать изъ себя, творить новое самостоятельное цѣлое. Но отъ образцовъ античной древности художники ренессанса заимствуютъ: 1) отдѣльныя детали и украшенія, 2) чистоту и ясность отношеній, тонкій разсчетъ отдѣльныхъ частей, постепенно смѣняющихъ другъ друга, такъ, чтобъ въ общемъ получалось впечатлѣніе вполнѣ уравновѣшаннаго цѣлаго. Этихъ чертъ мы не встрѣчаемъ въ средневѣковой готической архитектурѣ, гдѣ храмъ часто выросталъ пластами въ теченіе вѣковъ, отражая въ каждомъ изъ пластовъ разнородные вкусы отдѣльныхъ поколѣній. Такимъ образомъ, главная цѣль архитекторовъ ренессанса—добиться простоты и ясности отношеній и оживить цѣлое изяществомъ и красотой орнаментальныхъ деталей. Изъ послѣднихъ въ капеллѣ dei Pazzi, кромѣ колоннъ, поражающихъ чистотой формъ, обращаетъ на себя вниманіе еще фризъ, украшенный скульптурными медальонами, исполненными по моделямъ Донателло его ученикомъ Desiderio da Settignano. Эти милыя головки херувимовъ образцы великолѣпныхъ „putti" ренессанса. Putti, полные жизни образы маленькихъ дѣтей, типичное созданіе ренессанса; въ нихъ ключемъ бьетъ жизнерадостность эпохи, разбившей цѣпи аскетизма. Putti—прямые наслѣдники безпокойныхъ античныхъ амуровъ, которые охотно выступаютъ теперь въ мало подходящей для нихъ роли ангеловъ и херувимовъ. Ихъ создатель, скульпторъ Донателло сдѣлалъ этотъ образъ Putto навсегда популярнымъ въ искусствѣ, даже до на-

шихъ дней. Но и здѣсь античное искусство даетъ только мотивъ, все же остальное: пухлыя щеки и курносые носы взяты цѣликомъ изъ природы. Этотъ меланхоликъ слѣва съ мечтаніемъ въ глазахъ или сангвиникъ посерединѣ, выражающій сплошнымъ непрерывающимся гамомъ священный овладѣвшій имъ восторгъ,—это настояшіе дѣти, такіе, каковы они на самомъ дѣлѣ, исполненные жизни и обаятельной наивной прелести. Помѣщенные во фризѣ портика dei Pazzi, они придаютъ ему тотъ ясный и интимно радостный характеръ, который такъ типиченъ иногда для эпохи ранняго ренессанса. Но войдемъ подъ самый портикъ. Каждой колоннѣ соотвѣтствуетъ пилястръ. Между пилястрами высокія стройныя окна, красиво закругленныя вверху. Надъ такимъ же эпистилемъ и фризомъ, какъ и на фасадѣ, поднимается потолокъ коробовымъ сводомъ, состоящимъ изъ касетъ на античный образецъ, съ розетками изъ цвѣтной глазированной терракоты. Сводъ посрединѣ прерванъ куполомъ, украшеннымъ тарелками изъ цвѣтной терракоты; паруса купола въ свою очередь украшены раковинами, въ которыхъ сливается принципъ сферичности, характерный и для купола, съ треугольной формой вогнутаго паруса. Такимъ образомъ, образуется удачный переходъ, и скучное пространство паруса разнообразится орнаментальнымъ украшеніемъ, выражающимъ идейный смыслъ паруса, стремленіе поддерживающей силы вверхъ. Чтобы вы могли понять внутреннее устройство капеллы, разсмотримъ ея планъ и разрѣзъ (рис. 3). Изъ портика мы вступаемъ въ пространство, также перекрытое куполомъ; налѣво и направо отъ него продолговатыя боковыя части, перекрытыя поясами коробовыхъ сводовъ (отношеніе длины къ ширинѣ капеллы—3 : 2). Къ капеллѣ примыкаетъ маленькій квадратъ подъ меньшимъ куполомъ, который соотвѣтствуетъ куполу въ портикѣ и буквально повторяетъ его. Это мѣсто алтаря. Вмѣстѣ съ алтаремъ ширина капеллы равна длинѣ. Этотъ планъ поражаетъ гармоніей частей и своимъ цѣльнымъ замкнутымъ характеромъ, благодаря расположенію частей по центральному типу, вокругъ купола. По бокамъ малые купола съ одной стороны, а съ другой коробовые своды; этотъ контрастъ примиряется въ портикѣ, гдѣ оба элемента соединены вмѣстѣ. Въ общемъ все зданіе, благодаря этому взаимному вплетенію однихъ частей въ другія, носитъ удивительно органическій характеръ. Повсюду въ отношеніи частей господствуетъ, какъ кажется, принципъ золотого дѣленія (т. е. меньшая часть относится къ большей, какъ большая ко всему). Математическій умъ Брунеллески проявился здѣсь наиболѣе характерно въ этомъ исканіи возможно лучшихъ отношеній. По-

смотримъ на разрѣзъ капеллы (рис. 4). Пояса коробовыхъ сводовъ по бокамъ разбиты на касетты, какъ своды римскихъ тріумфальныхъ арокъ. На аркахъ этихъ сводовъ и на парусахъ покоится полушаріе центральнаго купола (спереди и сзади онъ опирается на слѣпыя арки). Кругомъ по стѣнамъ идетъ такой же эпистиль и фризъ, какъ и по внѣшней сторонѣ на фасадѣ. Куполъ начинается карнизомъ и раздѣленъ на 18 полей, въ которыя врѣзываются люнеты съ окнами. Стѣны капеллы украшены пилястрами и слѣпыми окнами. Надъ окнами и на парусахъ — медальоны съ скульптурными изъ глазури изображеніями евангелистовъ и апостоловъ работы Роббіевъ. Середина задней стѣны открывается аркой въ алтарное пространство. Эта миніатюрная капелла по простотѣ и ясности своихъ украшеній и гармоніи частей настоящій перлъ въ архитектурѣ ранняго ренессанса. Эти скромныя бѣлыя стѣны, прерываемыя темно-сѣрыми пилястрами изъ pietra serena и такими же обрамленіями оконъ и медальоновъ, кажутся въ натурѣ сначала почти бѣдными. Это нѣсколько напоминаетъ стиль empire и какъ будто разочаровываетъ зрителя, но стоитъ вглядѣться, чтобы убѣдиться, что здѣсь нѣтъ ничего общаго съ холодной сухостью empire, напротивъ, все ясно и какъ-то жизнерадостно и просто. Это впечатлѣніе жизненности въ особенности возрастаетъ, благодаря цвѣтнымъ глазированнымъ медальонамъ Луки делла Роббіа. Если въ куполѣ Собора Брунеллески еще стѣсненъ готическими формами своихъ предшественниковъ, то въ capella dei Pazzi онъ выступаетъ уже истиннымъ новаторомъ и основателемъ новаго стиля. Это одно изъ самыхъ совершенныхъ созданій его, въ которомъ онъ выяснилъ сразу и впервые основы ренессанса въ архитектурѣ, какъ новаго стиля, для всего XV вѣка. Его послѣдователи прямо примкнули къ этимъ принципамъ: такъ ярко и сильно онъ ихъ выразилъ сразу въ этомъ зданіи. Къ болѣе значительнымъ по размѣрамъ и особенно характернымъ произведеніямъ Брунеллески относятъ обыкновенно и церковь S. Lorenzo во Флоренціи (рис. 5). Она была закончена долго спустя послѣ смерти Бруннеллески, но, несмотря на частичныя измѣненія, сохранила и въ общемъ и въ деталяхъ всѣ типичныя для Брунеллески черты. Эта церковь имѣетъ видъ латинскаго креста (т. назыв. продольный типъ съ куполомъ на перекресткѣ кораблей). Надъ длиннымъ, среднимъ кораблемъ простирается плоскій касетированный потолокъ, какъ въ древнихъ храмахъ. Болѣе низкіе боковые корабли перекрыты плоскими куполами вмѣсто готическихъ крестовыхъ сводовъ средневѣковья. Къ боковымъ кораблямъ примыкаютъ неглубокія прямоугольныя ниши или капеллы съ коробовыми сво-

дами. Монолитныя колонны соединены уже не прямыми балками, какъ въ капеллѣ Pazzi, а арками, но послѣднія поднимаются не прямо отъ капителей, а съ особыхъ надставокъ надъ ними, состоящихъ изъ части эпистиля, фриза и карниза (такія надставки есть уже въ термахъ Діоклетіана и въ базиликѣ Константина въ древнемъ Римѣ). Эти надставки введены для того, чтобы удлиннить колонны, не нарушая стиля, и лучше связать ихъ съ арками. Надъ арками снова тянутся балки изъ трехъ частей. Онѣ разграничиваютъ верхній этажъ отъ нижняго, проходятъ надъ пилястрами перекрестка и имѣютъ здѣсь, разумѣется, чисто декоративное значеніе. Какъ въ портикѣ капеллы Pazzi, гладкимъ колоннамъ опять отвѣчаютъ каннелированные пилястры. Церковь S. Lorenzo повторяетъ въ общемъ продольный типъ христіанской базилики и производитъ, такъ же, какъ эта послѣдняя, гармоническое, ясное и простое впечатлѣніе, не лишенное извѣстной торжественности.

Брунеллески былъ и основателемъ типа частнаго зданія эпохи ранняго Ренессанса. Богатый гражданинъ Luca Pitti поручилъ ему постройку своего дворца. Брунеллески принадлежитъ только средняя часть современнаго palazzo Pitti (7 оконъ и 3 портала) но и эту часть онъ успѣлъ довести только до 3-го этажа, который вмѣстѣ съ главнымъ карнизомъ былъ законченъ уже послѣ смерти Брунеллески, вѣроятно, по планамъ послѣдняго. (На изображеніи города Флоренціи отъ 1473 г. palazzo Pitti представленъ уже законченнымъ съ тремя порталами внизу и 7 окнами въ каждомъ изъ верхнихъ этажей). Этотъ дворецъ, съ половины XVI в. перешедшій во владѣніе тосканскаго герцога и до самаго начала 19-го вѣка все расширявшійся (особенно въ XVII и XVIII в.) новыми пристройками, но въ духѣ и стилѣ Брунеллески (за исключеніемъ стороны, обращенной къ саду), въ своемъ первоначальномъ видѣ служилъ характернымъ образцомъ для всѣхъ позднѣйшихъ флорентійскихъ палаццо. Въ нижнемъ этажѣ palazzo Pitti (теперь королевскаго дворца и помѣщенія галлереи Pitti) видны мощныя арки прежнихъ порталовъ, въ которыя позднѣе уже были вдѣланы окна съ фронтонами. По плану Брунеллески порталы перемежались только небольшими квадратными окнами въ нижнемъ этажѣ. Каждой двери и окну внизу отвѣчаютъ окна двухъ верхнихъ этажей, подъ такими же мощными арками; одинъ этажъ отъ другого отдѣленъ карнизомъ и баллюстрадой изъ іонійскихъ колоннъ. Все во дворцѣ Pitti, почти лишенномъ украшеній, сводится къ гармоніи отношеній въ высотѣ этажей, въ выступаніи каждаго карниза, въ высотѣ и грубости рустики (плитъ, облицовывающихъ дворецъ), которая съ каждымъ этажемъ становится все глаже,

въ отношенiи громадныхъ оконъ къ плоскостямъ между ними. Всѣ размѣры грандiозны. Окна высотой въ 8 метровъ, а въ порталѣ можно было бы уставить небольшой двухъэтажный домъ. Владѣлецъ этого дворца былъ соперникъ Medici въ стремленiи къ господству надъ Флоренцiей, и это зданiе, по выраженiю Буркгардта, есть проявленiе высшихъ притязанiй, какiя только можетъ выражать домъ частнаго лица. „Кто этотъ полный сознанiя своей силы и презрѣнiя къ мiру человѣкъ, который, обладая такими средствами, могъ избѣжать до такой степени обаянiя всего, что нравится, что говоритъ только о красотѣ?"—восклицаетъ Буркгардтъ. Дворецъ Pitti уже показываетъ намъ, какъ сложился типъ этихъ грозныхъ и суровыхъ извнѣ palazzo ренессанса, придающихъ столь типичный и немного мрачный видъ узкимъ улицамъ Флоренцiи. Въ основѣ его все еще лежитъ старинный каменный тосканскiй домъ, грозный, неприступный и замкнутый отъ внѣшняго мiра, какъ крѣпость. Образцомъ такихъ средневѣковыхъ домовъ крѣпостей можетъ считаться Palazzo Vecchio во Флоренцiи (рис. 6). Снаружи дворецъ ранн. ренессанса весь ощетинился своими грубо обрубленными камнями, такъ называемой Rustica (отъ rus. — деревня, слѣдовательно: сельское, грубое, необработанное), которая чѣмъ выше, тѣмъ становится все глаже и укладывается по извѣстной системѣ, чтобы дать контрастъ съ нижнимъ этажемъ; но въ нижнемъ этажѣ она имѣетъ еще совсѣмъ грубый крѣпостной видъ. Этотъ крѣпостной характеръ и высоко помѣщенныя маленькiя окна указываютъ, что не совсѣмъ еще миновали тѣ опасныя времена, когда феодалъ или патрицiй былъ всегда готовъ къ защитѣ отъ враговъ или нападенiя враждебной ему партiи за стѣнами своего palazzo. Только прежнiе зубцы романской и готической эпохи теперь замѣнены античными карнизами, да допущены еще кой-какiя, впрочемъ скромныя, украшенiя, вносящiя извѣстный ритмъ и эстетическую красоту въ эти каменныя громады. Ихъ этажи при этомъ кверху все уменьшаются въ высотѣ; весь дворецъ завершается часто по старинному не карнизомъ, а очень высокой черепичной крышой на колоннахъ, образующихъ верхнiй портикъ. Эти суровыя на видъ palazzo ранняго ренессанса еще напоминаютъ намъ о только что протекшемъ времени XIII и XIV столѣтiя, когда по словамъ Данта: „внутри древней черты своихъ стѣнъ Флоренцiя жила въ мирѣ, трезвая и цѣломудренная; не знала она ни цѣпочекъ, ни вѣнковъ, ни женщинъ нарядныхъ, ни пояса, который для глазъ былъ бы красивѣе его обладательницы. У нея было только одно сердце, цѣлое и не фальшивое, той же пробы, какъ и золотой флоринъ, который она чеканила.

Она отличалась только суровыми доблестями, которыя напоминали времена Цинцинната и Корнелія, подобно тому какъ ея стѣны были построены на этрусскихъ массивныхъ камняхъ и на римскихъ фундаментахъ... Такова была Флоренція, одѣтая въ гранитъ во имя Бога!" (Parad. XV). За то внутри формы получаютъ болѣе радостный и свѣтлый характеръ и говорятъ объ удобствахъ мирной жизни. Въ то время какъ въ Средней Европѣ дома вмѣсто того, чтобы простираться въ длину и ширину, вытягивались вверхъ (такъ какъ при этомъ условіи площадь города становилась меньше и его легче было защищать отъ враговъ), а въ каждомъ этажѣ часто было всего лишь по одной комнатѣ, самые же этажи соединялись неудобными винтовыми лѣстницами, при чемъ комнаты одного этажа размѣщались на различномъ уровнѣ, безъ системы, и соединялись неудобными переходами и лѣсенками,— комнаты итальянскихъ палаццо еще въ средніе вѣка располагались въ большемъ порядкѣ, по типу южнаго античнаго дома, вокругъ центральнаго дворика. Эпоха ренессанса приняла этотъ основной планъ, внеся только больше правильности, симметріи и гармоніи въ форму внутреннихъ пространствъ палаццо и въ ихъ распредѣленіе. Внутренность дома Ренессанса представляетъ дворъ или цвѣтникъ, обнесенный со всѣхъ четырехъ сторонъ перистилемъ на колоннахъ, съ фризомъ медальоновъ, часто окаймленныхъ карнизами. Къ портикамъ перистиля примыкаютъ уже комнаты дома (рис. 7 дворика Palazzo Riccardi). Отъ 1450—80 г. было построено до 30 такихъ дворцовъ во Флоренціи (Palazzo Pitti начатъ около 1440 г.) При всей простотѣ и суровости ихъ вида есть что-то въ высшей степени гармоническое и изящное, внушительное и красивое въ своей простотѣ и цѣльности въ этихъ palazzo: къ нимъ надо только привыкнуть и присмотрѣться, такъ какъ они слишкомъ просты, чтобы сразу поразить въ глазъ, но трудно найти лучшій способъ развить и воспитать свой вкусъ и пониманіе архитектуры, какъ на этой тонко разсчитанной гармоніи отношеній. Этотъ типъ, выработанный Брунеллески повторяется его послѣдователемъ Michelozzi во дворцѣ Riccardi, въ XV в. принадлежавшемъ фамиліи Медичи. (Позднѣй дворецъ былъ удлинненъ вдвое, отчего нарушились первоначальныя пропорціи; тогда же вдѣланы внизу и окна съ острыми фронтонами; рис. 8). Но самымъ благороднымъ воплощеніемъ этого простого типа считается Palazzo Strozzi во Флоренціи. Богачъ Filippo Strozzi, врагъ Медичи, возвратился изъ изгнанія во Флоренцію въ 1466 г. и заложилъ этотъ дворецъ. Авторомъ его Vasari называетъ Benedetto da Majano, но доконченъ онъ былъ уже Cronaca въ первой по-

ловинѣ XVI в. Filippo, чтобы отвратить подозрительность Medici, распустилъ слухъ, что хочетъ отвести нижній этажъ дворца подъ лавки и торговыя помѣщенія, такъ какъ иначе дворецъ обойдется ему слишкомъ дорого, но самъ Лоренцо Медичи упрашивалъ его не портить фасада; тогда Strozzi сдѣлалъ видъ, что уступаетъ, и, заручившись этимъ разрѣшеніемъ, превзошелъ дворецъ самого Medici. Cronaca увѣнчалъ зданіе замѣчательно красивымъ тяжелымъ карнизомъ, который остался недоконченнымъ и представляетъ подражаніе одному римскому архитектурному фрагменту; онъ даетъ совершенное увѣнчаніе стѣнѣ и хорошо разсчитанъ въ размѣрахъ по отношенію ко всему зданію. Снаружи, на углахъ дворца, находятся знаменитые металлическіе фонари, сдѣланные извѣстнымъ мастеромъ-слесаремъ Caparra. Не каждому дворцу позволено было имѣть эти фонари (lumieri). Домовой ключъ свой Strozzi впослѣдствіи продали Адольфу Ротшильду за 30000 лиръ.

Едва ли кто другой въ области архитектуры наложилъ такую яркую печать своего генія на всю эпоху, какъ Брунеллески. При помощи античнаго искусства онъ избѣжалъ неопредѣленныхъ колебаній и блужданій и научился гармоніи отношеній, въ концѣ концовъ все же оставаясь самимъ собой въ своихъ оригинальныхъ созданіяхъ, которыя, конечно, никто не назоветъ простыми копіями съ древности.

Постепенно palazzo ранняго ренессанса начинаютъ все въ большей степени утрачивать крѣпостной характеръ, а вмѣстѣ съ тѣмъ слабѣетъ ихъ связь съ готическимъ средневѣковымъ типомъ итальянскаго палаццо и яснѣе выступаютъ типичныя черты новаго стиля. Такъ, въ палаццо Quaratesi во Флоренціи, (построенномъ для фамиліи Pazzi, какъ думаютъ, по проекту Brunelleschi) рустика осталась только въ нижнемъ этажѣ, два другихъ имѣютъ гладкія стѣны; ихъ окна украшены изящнымъ обрамленіемъ съ красивымъ растительнымъ орнаментомъ, вырѣзаннымъ изъ камня. Вмѣсто прежней бѣдности детальныхъ украшеній и орнамента, послѣдній часто въ видѣ лѣпки (stucco) или живописи (sgraffito) щедро примѣняется по всему фасаду и придаетъ ясный жизнерадостный характеръ всему зданію (Palazzo Guadagni во Флоренціи). Даже скромный еще въ этомъ отношеніи Palazzo Quaratesi далекъ отъ грозной строгости Palazzo Pitti. Это уже не суровая твердыня, а мирный домъ частнаго гражданина. Въ томъ же направленіи, къ большей ясности впечатлѣнія, къ большему изяществу декоративной стороны, идетъ и дальнѣйшее развитіе palazzo ранняго ренессанса. Другой знаменитый представитель архитектуры ранняго ренессанса гуманистъ и первый теоретикъ въ

вопросахъ искусства Leo Battista Alberti (1404—1472 г.) въ построенномъ имъ во Флоренціи Palazzo Rucellai (рис. 9) открываетъ новый періодъ въ эволюціи итальянскаго palazzo, впервые намѣчая тѣ основы, полное развитіе которыхъ принадлежитъ уже эпохѣ расцвѣта, связанной съ именемъ Bramante. Фасадъ Palazzo Rucellai красиво расчлененъ во всѣхъ этажахъ пилястрами (дорійскими въ нижнемъ этажѣ, коринфскими во второмъ и третьемъ). Пилястры связаны съ системой балокъ (эпистиля, фриза и карниза), въ духѣ образцовъ античной архитектуры. Проживши долго въ Римѣ и будучи теоретикомъ по натурѣ, L. B. Alberti стремился придать стилю ренессанса болѣе античный „римскій" характеръ, съ большей строгостью слѣдовать античнымъ образцамъ въ разработкѣ новаго стиля. Пилястры и балки во дворцѣ Rucellai имѣютъ еще чисто декоративное значеніе (на самомъ дѣлѣ они только украшаютъ фасадъ, но ничего не подпираютъ, ни на что не давятъ). Однако въ этой попыткѣ украсить фасадъ частями, обыкновенно что-нибудь несущими на себѣ, что-нибудь обременяющими, уже ясно видно стремленіе придать фасаду болѣе конструктивный видъ, создать кажущуюся конструкцію, разъ нѣтъ настоящихъ рѣзко выступающихъ конструктивныхъ частей (такія части были на лицо въ готическомъ храмовомъ стилѣ; напротивъ, въ palazzo средневѣковыхъ и ранняго ренессанса главной конструктивной частью была только сама ровная стѣна, и этотъ конструктивный смыслъ ея и призвана была подчеркнуть суровая рустика). Рустика въ Palazzo Rucellai имѣетъ уже гладкія зеркала и хотя уменьшается въ размѣрахъ съ каждымъ этажемъ, но высота ея выступовъ повсюду одинакова. Такимъ образомъ она носитъ болѣе спокойный характеръ, какъ бы отодвигается назадъ, и позволяетъ ярче выступить впередъ пилястрамъ и балкамъ. Это стремленіе къ большей конструктивности и пластичности фасада вытекало изъ желанія придать созданіямъ новаго архитектурнаго стиля болѣе органическій характеръ, недостатокъ котораго замѣчается въ средневѣковыхъ palazzo съ однообразной, почти не расчлененной плоскостью ихъ стѣнъ. По стопамъ Alberti архитекторы XV и особенно XVI вѣка все усиливаютъ пластическій характеръ и конструктивный видъ фасада: пилястры ставятся попарно, замѣняются полуколоннами, колоннами въ $^3/_4$ и наконецъ круглыми, которыя часто также соединяются попарно. Но обратить кажущуюся конструкцію въ настоящій конструктивный организмъ удается только эпохѣ полнаго расцвѣта ренессанса, именно главному представителю и родоначальнику этого періода Bramante. Пробѣгите теперь мысленно весь процессъ развитія, отъ

Palazzo Pitti до Pallazzo Rucellai, и вамъ станетъ болѣе понятнымъ, какъ образовался изъ средневѣковаго замка мирный домъ современнаго европейскаго города, съ его наиболѣе типичными чертами. Въ то же время ярко выступятъ и основные элементы, изъ которыхъ слагался стиль ренессанса: средневѣковая основа, переработанная при помощи декоративныхъ и конструктивныхъ античныхъ деталей въ духѣ новыхъ потребностей, сообразно съ общимъ характеромъ и культурными склонностями новаго индивидуальнаго міросозерцанія, болѣе гармоничнаго и яснаго въ своей основѣ, чѣмъ понятія и вкусы среднихъ вѣковъ.

Литература. Указываются только основныя работы; (указатель литературы по спеціальн. вопросамъ архитектуры Ренессанса см. у Durm'a и Hauser'a)—J. Burckhardt „Der Cicerone" bearbeitet von W. Bode. Th. II. J. Burckhardt „Geschichte der Renaissance in Italien" bearb. von Dr. H. Holtzinger 3-е Aufl. 1891. (первое сочиненіе представляетъ образцовый общій обзоръ и compendium вопроса, второе — необходимое основное классическое пособіе для болѣе основательнаго изученія архитектуры Ренессанса). — H. v. Geymüller „Die Architektur der Renaissance in Toscana". 1896. (Очень цѣнное и особенно богатое изданіе). — J. Durm „Die Baukunst der Renaissance in Italien" 1903 (превосходное руководство съ объясненіями техническаго характера). Raschdorff „Palast—Architektur von Ober—Italien und Toscana" 1883.— Fabriczy „Filippo Brunelleschi. Sein Leben und Seine Werke" 1892.— Al. Hauser „Styl—Lehre der architektonisch. Formen der Renaissance" (превосходный compendium).

Гиберти.

(1378—1455).

Конкурсъ 1402 г. Характеръ творчества Брунеллески и Гиберти. Первыя двери Гиберти. Porta del paradiso. Два проекта. Гирлянда Porta del paradiso. Рельефъ: „Исторія прародителей". Новый рельефный стиль Гиберти и его значеніе. Другіе рельефы двери. Ихъ общая характеристика. Статуя св. Стефана. Значеніе Гиберти въ исторіи итальянскаго искусства.

Брунеллески—основатель стиля ранняго ренессанса въ архитектурѣ, но первые шаги Брунеллески не были связаны съ архитектурой. Мы впервые слышимъ объ немъ какъ о скульпторѣ, участникѣ знаменитаго конкурса, который былъ устроенъ членами комиссіи по украшенію любимаго зданія Флорентинцевъ—Баттистеро или крещальни. Конкурсъ былъ объявленъ въ 1402 году, чтобы рѣщить вопросъ, кому изъ скульпторовъ заказать 2 ю бронзовую дверь Баптистерія въ pendant къ первой двери, исполненной въ 14-мъ вѣкѣ Andrea Pisano. Среди 6-ти конкурентовъ находился и Брунеллески и молодой скульпторъ Лоренцо Гиберти, пытавшійся тогда впервые сдѣлать себѣ имя во Флоренціи. Мы знаемъ уже, что и послѣ геній Брунеллески вызывалъ въ Гиберти чувство ревности, побудившее его, несмотря на недостатокъ силъ и знаній, пристроиться къ видному тогда во Флоренціи дѣлу возведенія купола надъ Соборомъ. Стараясь отдѣлаться отъ его непрошенной помощи, Брунеллески слегъ въ постель и едва совсѣмъ не отступился отъ своего же собственняго созданія. Наконецъ Гиберти самъ созналъ свое безсиліе передъ геніальнымъ вождемъ новой художественной жизни во Флоренціи. Въ большей степени посчастливилось Гиберти на конкурсѣ по поводу 2-й двери Battistero. Темой пробнаго рельефа назначено было жертвоприношеніе Авраама. Лучшими оказались рельефы Брунеллески и Гиберти. Они сохранились до нашихъ дней и находятся въ скульптурномъ музеѣ Флоренціи, Bargello или Museo Nazionale. Въ рельефѣ Брунеллески (рис. 10) много яркой силы, страстнаго движе-

нія. Посмотрите, сколько правды въ порывистомъ движеніи Аврама, дико бросившагося на испуганнаго сына. Схвативъ его за горло, онъ готовъ уже вонзить ножъ; въ движеніи ангельской десницы такъ много увѣренной въ себѣ и сосредоточенной воли. Тѣлу Исаака приданъ самый трудный поворотъ, но вполнѣ естественный въ данномъ положеніи; здѣсь можно любоваться и красивой чистой чеканкой въ очертаніяхъ мускуловъ (намѣченныхъ опредѣленно, съ характерной для XV в. рѣзкостью) и упругими, изящными линіями тѣла юноши. Только художникъ, до безумія влюбленный въ натуру, могъ вылѣпить и отлить эту полную правды фигуру. Натуралистъ, представитель новыхъ стремленій въ искусствѣ виденъ и въ нижней болѣе спокойной части картины. Баранъ чешетъ за ухомъ ногой; оселъ, помахивая хвостикомъ, щиплетъ мирно траву. Одинъ слуга старается вынуть занозу изъ ноги (очевидно, въ данномъ случаѣ повліялъ мотивъ извѣстной статуи, популярной въ античномъ искусствѣ, олимпійскаго побѣдителя—мальчика, вынимающаго изъ ноги занозу). Другой слуга зачерпываетъ воду изъ того же источника, къ которому тянется и оселъ. Слуги совершенно чужды главному дѣйствію и погружены въ свое занятіе; это и понятно, вѣдь они были оставлены господиномъ у подножія горы. Позолоченныя фигуры прекрасно выдѣляются на темномъ бронзовомъ фонѣ скалы. Это стремленіе переполнить фигуры жизнью и движеніемъ и подмѣтить мелкія черты обыденной реальной жизни, вниманіе къ изображенію наготы, вліяніе античныхъ мотивовъ—все это въ высшей степени характерно для Брунеллески, какъ перваго представителя ренессанса. Но не трудно замѣтить и недостатки этого рельефа: въ складкахъ одеждъ въ рельефѣ Брунеллески еще далеко не все взято съ натуры; напротивъ, замѣчается вліяніе типичныхъ готическихъ складокъ, изогнутыхъ однообразнымъ полукругомъ; густыя массы складокъ, скрывающія ноги,—также черта готики, любившей набрасывать волнистыми массами матерію и скрывать подъ нею очертанія тѣла. Въ концѣ концовъ формы Брунеллески немного угловаты, движенія рѣзки и не всегда красивы, несмотря на ихъ правдивость. Смотрѣть долго на очертанія изогнутой фигуры Исаака непріятно, они не гармоничны. Вся композиція очень ловко размѣщена въ готической вычурной рамѣ, но въ ней есть что-то скучно математическое: такъ архитектурно симметрично можно прорубать окна въ домѣ, но не размѣщать фигуры на сценѣ. Правда, почти переходящая въ натурализмъ, драматизмъ индивидуальной психологіи,—испугъ Исаака, рѣшительность отчаянія въ любящемъ отцѣ—вотъ что интересуетъ

прежде всего Брунеллески, отодвигая на 2-й планъ красоту позъ и линій. Этотъ рельефъ характеризуетъ новое теченіе въ искусствѣ. Здѣсь тема лишь предлогъ для выраженія эстетическихъ пристрастій автора. Это сцена жизни, это драма отцовской любви, борящейся съ чувствомъ долга; этой сценѣ чуждъ возвышенно—библейскій характеръ, литургически торжественный символизмъ, присущій ей, по толкованію богослововъ, какъ прообразу другой великой жертвы, принесенной ради искупленія міра. Совсѣмъ въ иномъ духѣ задуманъ рельефъ Гиберти (рис. 11). Здѣсь все спокойно. Здѣсь красота играетъ первую роль: всѣ линіи текучи, плавны. Нагая фигура Исаака полна красоты. Онъ радостно и гордо готовъ принять ударъ. Его фигура полна молодой жизни и энергіи. Покорный повелѣнію свыше, какъ священникъ, торжественно закалывающій жертву, хочетъ поразить его отецъ. Красиво драпируются складки его туники и тоги, съ тѣми же готическими полукругами переходнаго періода. Темной тѣнью скала діагонально отдѣляетъ эту сцену отъ спокойно бесѣдующихъ слугъ и осла. Духъ античнаго искусства чувствуется въ фигурѣ раба, изящно задрапированнаго въ тогу, представленнаго въ плавномъ благородномъ движеніи. Вся композиція свободна, гармонична; равновѣсіе массъ соединено здѣсь съ полной свободой. Общій духъ изображенія также идеаленъ, какъ въ созданіяхъ средневѣкового искусства, и болѣе передаетъ священный характеръ темы. Во всякомъ случаѣ рѣшить вопросъ, кому изъ двухъ художниковъ отдать пальму первенства очень трудно. Въ созданіи Брунеллески чувствуется геній, пролагающій новые пути. Но самый духъ темы выраженъ вѣрнѣе у Гиберти, продолжающаго старую традицію и старающагося лишь сдѣлать болѣе красивыми формы старины. Такъ талантъ сравнялся въ данномъ случаѣ съ геніемъ въ временныхъ и спеціальныхъ условіяхъ даннаго конкурса. Повидимому, это было признано и чуткими въ своихъ сужденіяхъ объ искусствѣ Флорентинцами. Слава побѣды была признана судьями въ равной степени за Брунеллески и Гиберти, и имъ было предложено совмѣстно выполнить вторыя двери, но Брунеллески отказался на отрѣзъ. Онъ не былъ техникомъ спеціалистомъ въ литьѣ изъ бронзы (въ этомъ отношеніи неоспоримыя преимущества рельефа Гиберти, обучавшагося въ мастерской золотыхъ дѣлъ, были признаны на конкурсѣ). Брунеллески удовлетворился славой. Ему не было охоты работать надъ рѣшенной для него задачей, другіе болѣе широкіе замыслы влекли его къ себѣ. Такимъ образомъ, заказъ и сопряженныя съ нимъ выгоды остались за Гиберти.

Лоренцо ди Чіоне Гиберти родился въ 1378 г. во Флоренціи. Учителемъ Гиберти былъ его вотчимъ, золотыхъ дѣлъ мастеръ. Въ началѣ Гиберти думалъ посвятить себя живописи, къ которой его больше тянуло (объ этомъ сохранилось его собственное признаніе въ его дневникѣ), но успѣхъ на конкурсѣ заставилъ его обратиться къ скульптурѣ. Тѣмъ не менѣе занятія живописью очень сильно, какъ увидимъ, отразились на стилѣ Гиберти. Впрочемъ пока его художественныя силы еще не созрѣли вполнѣ, онъ не могъ еще ярко проявить свою индивидуальность въ искусствѣ, и въ своихъ задачахъ онъ не отходилъ отъ общаго развитія скульптуры того времени. Понятіе объ этомъ періодѣ даютъ намъ первыя двери Battistero, исполненныя (отъ 1403—1424 г.) Гиберти. Въ 1424 г. эти двери были окончены и поставлены на сѣверной сторонѣ Баптистерія. На нихъ были изображены 20 сценъ изъ жизни Христа, 4 евангелиста и 4 отца церкви. Гиберти—истинный наслѣдникъ изящнаго, мягкаго стиля извѣстнаго скульптора XIV в., Andrea Pisano, но 70 лѣтъ разстоянія между ними отозвались большимъ успѣхомъ въ формальномъ отношеніи, большей детальностью и изяществомъ рисунка въ созданіи Гиберти. Въ этомъ отношеніи Гиберти сдѣлалъ такой большой шагъ впередъ, что оставилъ далеко за собой всѣхъ предшественниковъ. Уже здѣсь въ изображеніе введенъ живописный элементъ—пейзажъ, но фигуры еще всѣ поднимаются отъ общаго фона, сохраняютъ, слѣдовательно, въ этомъ отношеніи чисто скульптурный характеръ. При томъ, на какихъ бы планахъ не стояли фигуры, онѣ всѣ приблизительно одной величины, слѣдовательно, правила перспективы еще почти не приняты здѣсь во вниманіе. Характеръ почти изысканно изогнутыхъ въ поясѣ и шеѣ фигуръ, съ отставленной ногой, система складокъ — еще чисто готическіе. Но всѣ линіи такъ гармоничны и текучи, композиція такъ ловко и красиво размѣщена въ готической рамѣ, драматическое выраженіе такъ подчинено чувству красоты и мѣры, устраняющей все крайнее и слишкомъ рѣзкое, что кажется, будто въ этомъ готическомъ произведеніи уже чувствуется вѣяніе какого-то новаго духа, исканіе гармоніи, симметричныхъ, чистыхъ и простыхъ формъ, которое могло возникнуть лишь подъ вліяніемъ знакомства съ образцами античнаго искусства. Каждый рельефъ, кто дастъ себѣ трудъ разсмотрѣть ихъ одинъ за другимъ, представляетъ цѣлый мірокъ изящной прелести. Особенно характерна сцена искушенія Христа. Сатана съ своими страшными крыльями нетопыря, которыя такъ сильно намѣчены, въ испугѣ отшатнулся отъ Сына Божія. Онъ точно готовъ свергнуться въ преисподнюю,

повинуясь выразительному жесту Христа, въ которомъ такъ и слышится: „отойди отъ меня, Сатана“! Прелестны и парящіе агнелы за Христомъ, въ длинныхъ одеждахъ, типичныхъ для Гиберти. И здѣсь, какъ и въ сосѣднемъ рельефѣ „Крещенія“, композиція полна почти античной ясности. По простотѣ и чистотѣ скульптурнаго стиля и общей прелести это одно изъ лучшихъ созданій Гиберти.

Но капитальнымъ и главнымъ произведеніемъ Гиберти всегда считались 2-ыя, заказанныя ему цехомъ купцовъ, двери для того же Баптистерія (а въ ряду дверей Баптистерія 3-ьи; рис. 12), которыя по преданію Микель Анджело назвалъ Porta del Paradiso, потому что, по его мнѣнію, онѣ были достойны украшать врата рая. Эти двери были заказаны Гиберти въ 1425 г. Заказчики при этомъ обратились за совѣтомъ къ ученому гуманисту, государственному секретарю Флоренціи Leonardo Bruni. Послѣдній намѣтилъ сюжеты для рельефовъ новой двери. На первой двери Баттистеро (Andrea Pisano) была изображена жизнь Крестителя, на второй (Гиберти)—жизнь Христа; на третьей, по мысли Bruni, слѣдовало изобразить главныя событія ветхаго завѣта, и Бруни выбралъ 20 темъ. Кромѣ того, 8 рельефовъ должны были остаться для пророковъ и святителей. Слѣдовательно, Бруни, приглашенный помогать художнику совѣтомъ, представлялъ себѣ 3-ью дверь совершенно въ характерѣ двухъ первыхъ. Гиберти уже исполнилъ раму для 28-ми рельефовъ. Но затѣмъ, по неизвѣстной намъ причинѣ, старый планъ работы былъ оставленъ. Вѣроятно, Гиберти самъ убѣдилъ своего совѣтника въ превосходствѣ своего новаго новаго проекта, по которому и была исполнена дверь. Этотъ новый проектъ, дѣйствительно, удовлетворялъ всѣмъ требованіямъ стараго плана, но далеко превосходилъ его обозримостью изображеній, общей широтой и ясностью всей композиціи. Гиберти соединилъ по нѣскольку сюжетовъ въ одномъ рельефѣ и вмѣсто 28-и далъ 10 большихъ рельефовъ въ чудномъ по красотѣ обрамленіи. Уже одинъ характеръ этихъ обрамленій, простыхъ, прямоугольныхъ, съ изящнымъ рельефомъ, съ обширными полями вмѣсто мелкихъ и замысловатыхъ рамокъ первыхъ двухъ дверей, показываетъ намъ, что Гиберти въ этомъ случаѣ рѣшается порвать съ традиціей и, подобно Брунелески и другимъ, вступить на путь новаторства. Эта дверь по ясности формъ напоминаетъ двери греческаго храма. Черезъ нее Гиберти рѣшительно вступаетъ въ сферу новаго искусства; передъ ней и мы стоимъ, какъ бы на порогѣ двухъ эпохъ. Рельефы обрамлены нишами, съ статуэтками пророковъ, патріарховъ, ветхозавѣтныхъ мужей и женъ, и головками въ кругахъ, то портретными, то вос-

производящими почти точно типы античной скульптуры. Наконецъ, вся дверь такъ же, какъ и первая дверь Гиберти, обрамлена чудной бронзовой гирляндой, выходящей изъ двухъ вазъ. Цвѣты, колосья, фрукты, ягоды, лозы винограда и разнообразная листва собраны въ красивые букеты, рельефъ которыхъ становится тѣмъ выпуклѣй, чѣмъ выше они находятся. По всей гирляндѣ тамъ и сямъ гнѣздятся голуби, куропатки, совы, орлы, перепела, бѣлки. Это что-то безподобное по изяществу и тонкости чекана. Porta del Paradiso оказала вообще громадное вліяніе на итальянское искусство, между прочимъ и обрамлявшая ее гирлянда сдѣлалась мотивомъ очень популярнымъ въ итальянскомъ искусствѣ, въ особенности въ школѣ Роббіевъ. Эта гирлянда представляетъ продолженіе готической традиціи. Именно въ готическомъ орнаментѣ французскихъ соборовъ капители оплетаются листвой, которая сначала обобщается, сводится къ орнаментальнымъ отчасти формамъ, потому что грубоватый западно-европейскій песчаникъ не позволялъ слѣдовать въ этомъ случаѣ во всѣхъ деталяхъ натурѣ. Но въ концѣ среднихъ вѣковъ, когда просыпается любовь къ природѣ, французскіе скульпторы стараются блеснуть своимъ умѣньемъ передать каждую мелочь, каждую жилку натуры, и, забывая требованія архитектурнаго стиля, оплетаютъ вполнѣ натуральною каменной листвой капители, вимперги и карнизы. Та же типичная для эпохи Возрожденія радость отъ умѣнья передавать всѣ эти мелочи живой природы сказалась въ этомъ случаѣ и въ творчествѣ Гиберти, которому самый матеріалъ, бронза, давалъ возможность тонко отчеканить каждую жилку и завитокъ. Цѣлая кампанія современниковъ художниковъ помогала Гиберти въ исполненіи гирлянды, въ чеканкѣ ея, въ исполненіи для нея этюдовъ съ натуры. Въ 1452 г. Porta del Paradiso была закончена и позолочена. Управленіе собора и городской совѣтъ нашли ее такимъ замѣчательнымъ произведеніемъ искусства, что Porta del Paradiso была навѣшена на восточной передней сторонѣ Баптистерія передъ соборомъ. Это почетное мѣсто послѣдовательно занимали всѣ три двери, но удержалось оно навсегда за самой красивой изъ нихъ. Десять рельефовъ по ихъ стилю и хронологически можно раздѣлить на три группы. Къ первой группѣ относится первый рельефъ двери (рис. 13). Налѣво внизу Богъ въ видѣ мужа въ цвѣтѣ лѣтъ (XIV в. изображалъ Его почти въ возрастѣ Христа) беретъ лежащаго Адама за руку, и жизнь постепенно вливается въ его члены. За Богомъ парятъ типичные для Гиберти 4 ангела, изящныхъ и стройныхъ, въ одеждахъ съ гнущимися складками. Въ центрѣ—сотвореніе Евы, которая какъ бы летитъ изъ-за спящаго Адама

къ Богу, несомая малютками ангелами. Семь ангеловъ въ полукругѣ надъ ней дивятся красотѣ Божественнаго созданія. Слѣва, назади, подъ пальмами рая изображено грѣхопаденіе, а справа, на переднемъ планѣ изгнаніе изъ рая, между тѣмъ какъ вверху появляется разгнѣванный Богъ въ хороводѣ ангеловъ. Изящныя фигурки въ нишахъ рядомъ своей одеждой, длинной тогой, и общей красотой формъ напоминаютъ что-то античное, хотя въ характерѣ самыхъ складокъ чувствуется еще связь Гиберти съ готической эпохой. Готическій характеръ очертаній выступаетъ и въ изогнутомъ тѣлѣ Евы. Но въ пониманіи самаго мотива уже отражается знакомство съ античнымъ искусствомъ. Впервые здѣсь изображено тѣло женщины во всей красѣ его и совершенно правдиво, какъ это дѣлалось только въ античномъ искусствѣ. Красота Евы напоминаетъ чистую и гордую красоту Венеры Милосской. Настроеніе какой-то сверхземной красоты, какая-то особенная торжественно возвышенная мелодичность линій царятъ во всемъ рельефѣ. Это, дѣйствительно, рай съ его чудесами и свѣтлымъ великолѣпіемъ. Какая противоположность съ грубой природой скалистыхъ обрывовъ и прозой трудовой жизни въ рельефѣ рядомъ, изображающемъ и первое убійство и проклятіе злодѣя! Уже въ этихъ первыхъ рельефахъ Porta del Paradiso ярко выступаетъ главная особенность всѣхъ украшающихъ ее изображеній. Здѣсь Гиберти выступаетъ какъ создатель совершенно новаго рельефнаго стиля. Этотъ стиль отражаетъ очень ясно прежнее пристрастіе Гиберти къ живописи. Онъ вводитъ теперь въ свои рельефы перспективу, уменьшеніе фигуръ по мѣрѣ удаленія ихъ и размѣщаетъ ихъ на разныхъ планахъ. Почва представляетъ скалистые уступы, поросшіе деревьями. Такимъ образомъ Гиберти ввелъ въ скульптуру пейзажъ, дотолѣ изображавшійся только въ живописи да и то гораздо условнѣе, чѣмъ у Гиберти. Его рельефы такимъ образомъ превращаются въ скульптурныя картины. Возможность ввести средства живописи въ скульптуру, изобразить множество фигуръ на разныхъ планахъ и всю реальную обстановку дѣйствія позволяетъ въ свою очередь глубже и шире выражать драматическій элементъ и сложность психологіи; дѣйствіе разыгрывается между многими лицами. Все разнообразіе внѣшнихъ жизненныхъ условій и связанное съ нимъ богатство разнообразныхъ душевныхъ состояній становится теперь доступно скульптурѣ. Этимъ преобладаніемъ драматизма, психологіи какъ разъ характеризуется христіанское искусство въ противоположность античному. И какъ разъ въ этомъ случаѣ, несмотря на частныя подражанія античному искусству, Гиберти

остается самъ собой, остается типичнымъ представителемъ христіанской культуры, а не рабскимъ подражателемъ древности. Онъ создалъ стиль рельефа, приспособленный къ индивидуальнымъ и психологическимъ запросамъ новаго искусства. Стиль Гиберти представляетъ важный вкладъ въ исторію христіанской скульптуры, но въ то же время намѣченный имъ путь не свободенъ отъ опасностей. Созданный имъ стиль рельефа требуетъ большого чувства мѣры при его примѣненіи. Весьма легко, работая въ этомъ стилѣ, нарушить самыя основы рельефа (это и случилось позднѣй въ эпоху барокко), совершенно оторвать фигуры отъ фона и превратить рельефъ въ театръ маріонетокъ, т. е. придать фигурамъ совершенно круглый характеръ. Такимъ образомъ этотъ путь легко приводитъ къ отрицанію самаго рельефа, къ уничтоженію характеризующихъ его эстетическихъ рамокъ, а между тѣмъ соблюденіе этихъ твердыхъ стилистическихъ границъ необходимо во всякомъ истинно-художественномъ произведеніи, потому что только при наличности этихъ стилистическихъ рамокъ и только въ ихъ границахъ мы можемъ оцѣнить всякую свободу и непринужденность въ искусствѣ. Напротивъ, ихъ отсутствіе вмѣсто искомой свободы приводитъ къ хаотической безбрежности и ненужному многословію, къ вычурнымъ и приторно дешевымъ эффектамъ. Мы увидимъ, какъ другіе современники Гиберти видоизмѣнили созданный имъ стиль и поставили ему опредѣленные предѣлы, которые способны были оградить этотъ новый видъ рельефа отъ только что указаннаго искаженія и сохранить за нимъ значеніе мощнаго изобразительнаго средства въ исторіи новой европейской скульптуры. Нововведеніе Гиберти имѣло большое вліяніе на исторію итальянскаго искусства. Всѣ проходили на площади мимо этой двери, всѣ видѣли ее и запечатлѣвали, и вотъ не только рельефы итальянскихъ скульпторовъ превращаются въ цѣлыя картины, соперничаютъ съ фресками, но и сами фрески часто подражаютъ въ композиціи сюжета рельефамъ Porta del Paradiso. Къ этой же первой группѣ рельефовъ относится „Исторія Ноя“. На заднемъ планѣ патріархъ со своими дѣтьми и звѣрями оставляетъ ковчегъ, имѣющій видъ пирамиды. Типиченъ для Гиберти этотъ хороводъ изящныхъ дѣвъ и юношей. Сюжетъ давалъ художнику возможность изобразить здѣсь и звѣрей, которыхъ вообще во всей двери вмѣстѣ съ гирляндой такъ много, что можно бы собрать изъ нихъ цѣлый звѣринецъ. Этотъ интересъ къ изображенію звѣрей опять типиченъ для возрастающаго въ этотъ вѣкъ интереса къ природѣ, къ ея флорѣ и фаунѣ, къ изображенію всей полноты мірозданія въ искусствѣ. Справа Ной съ своей семьей приноситъ

благодарственную жертву, сцена опьяненія представлена слѣва. Таковъ же по стилю и рельефъ, изображающій исторію Авраама (рис. 14). Авраамъ преклоняется передъ небесными путниками, его посѣтившими; позади въ шатрѣ видна Сара. Справа на вершинѣ горы, склоны которой поросли соснами, Авраамъ готовъ принести въ жертву сына. Ангелъ, останавливая руку Авраама, показываетъ ему на барана; внизу слуги Авраама ожидаютъ возвращенія господина. Какъ размѣщеніе композиціи, такъ и пейзажъ одинъ изъ самыхъ красивыхъ, какіе только создавалъ Гиберти. Здѣсь же чудная фигура женщины въ нишѣ, почти античная по характеру одеждъ и гармоничности линій, готическая по изгибу позы, и Самсонъ — Геркулесъ. Мы видимъ, что, чѣмъ дальше отстоятъ фигуры, тѣмъ онѣ все меньше по размѣрамъ и менѣе тѣлесны, такъ сказать; фигуры дальнихъ плановъ едва приподнимаются надъ фономъ, какъ бы смягченныя воздушной далью. Съ упоеніемъ примѣняя правила вновь открытой перспективы, Гиберти любуется все новыми эффектами въ своихъ рельефахъ. Изобразивъ фигуры на фонѣ пейзажа, онъ въ другой группѣ рельефовъ изображаетъ ихъ на фонѣ зданій. Здѣсь фигуры выдѣляются еще изящнѣе и яснѣе. Таковъ, напримѣръ, рельефъ, изображающій исторію Исава и Іакова (рис. 15). Позади виденъ чудный величественный портикъ съ античными пилястрами, эпистилемъ, фризомъ, карнизомъ. За нимъ виденъ еще рядъ аркадъ. Справа Исаакъ благословляетъ переодѣтаго въ одежду брата Іакова, вдали виденъ Исавъ, отправившійся на охоту. Слѣва нѣсколько женщинъ въ платьяхъ античнаго покроя, съ цѣлой музыкой складокъ, бесѣдуютъ о чемъ то; въ серединѣ Исаакъ, предвидя близость смерти, посылаетъ Исава на охоту, обѣщая ему благословеніе; тутъ же бродитъ охотничья собака; назади въ едва видномъ рельефѣ изображены больной Исаакъ и Ревекка, подучающая своего любимца обмануть отца, въ серединѣ продажа первородства. Въ этомъ рельефѣ есть, какъ видите, фигуры удивительной красоты; античный костюмъ перемежается національнымъ, а архитектура фона отличается большой глубиной. Къ этой же группѣ относится и рельефъ, изображающій исторію Іосифа. И здѣсь группы и фигуры по выразительности и красотѣ превосходны. Прелестна сцена нахожденія чаши въ мѣшкѣ Веніамина и фигура женщины съ мѣшкомъ хлѣба на головѣ. Вверху справа братья вынимаютъ Іосифа изъ колодца и продаютъ его купцамъ, слѣва Іосифъ открывается братьямъ и обнимаетъ Веніамина. Послѣдніе рельефы двери представляютъ новую разновидность. Гиберти изображаетъ въ нихъ толпу; здѣсь уже выступаютъ не отдѣльныя группы, но

всѣ планы слиты въ одну цѣльную картину. Горизонтъ поднятъ высоко. Это позволяетъ размѣстить въ нѣкоторыхъ картинахъ болѣе 100 фигуръ. Вотъ Евреи переходятъ по суху Іорданъ, неся камни для закладки алтаря въ память этого событія; позади несутъ Ковчегъ и виденъ Іисусъ Навинъ на колесницѣ. Дальше представлены палатки его арміи, осѣненныя итальянскими пиніями, вверху изображенъ Іерихонъ и обходъ его евреями при звукѣ трубъ. Башни города начинаютъ качаться и падать. Толпа здѣсь есть, но ей недостаетъ еще единства. Полное единство и непрерывное теченіе композиція получаетъ въ „Царицѣ Савской". На фонѣ Соломонова храма, въ которомъ готическія формы смѣшались съ античными, (по новымъ догадкамъ, храмъ представляетъ здѣсь перспективный снимокъ съ Флорентійскаго Собора, съ нѣкоторыми измѣненіями въ деталяхъ), Соломонъ встрѣчаетъ Царицу Савскую. За ними видна ихъ свита, впереди народъ, созерцающій аудіенцію. Весь рельефъ представляетъ цѣльную картину, скомпонованную такъ гармонично, что впослѣдствіи Рафаэль принялъ общій планъ этой композиціи и повторилъ его въ „Disputa."

Въ письменномъ изложеніи своего мнѣнія, сохранившемся до насъ, Леонардо Бруни говоритъ, что, по его мнѣнію, въ выборѣ темъ должно соблюсти два принципа, во первыхъ: che siano illustri, во 2-хъ: che siano significanti. „Illustri, подъ этимъ я разумѣю, чтобы они могли доставить удовольствіе глазу разнообразіемъ рисунка; Significanti, — чтобы они имѣли значительный смыслъ и были достойны упоминанія". Повидимому, Гиберти какъ нельзя лучше удовлетворилъ требованіямъ канцлера, соединивъ изящество и обозримость съ значительнымъ характеромъ сюжетовъ и ихъ трактовки. Правда, онъ не использовалъ преимуществъ созданнаго имъ стиля въ отношеніи драматизма. Его разсказъ скользитъ легко, и не богатъ психологіей. Главное для него и здѣсь—красивое теченіе повѣствованія. Въ своихъ рельефахъ онъ объединилъ красоту всѣхъ царствъ природы, все взялъ съ натуры, какъ онъ самъ говоритъ въ своемъ „Комментаріи", но при этомъ всѣ образы онъ пропустилъ черезъ облагораживающую призму своего художественнаго взгляда и придалъ тонкую прелесть формамъ; съ необычайнымъ чувствомъ мѣры онъ соединилъ готическія вліянія съ античными и съ новыми открытіями въ области художественной техники, всегда и во всемъ оставаясь прежде всего художникомъ изящныхъ формъ, граціозныхъ плавныхъ движеній, гибкихъ линій.

Работая надъ 2-ой дверью, Гиберти находилъ время и для другихъ заказовъ. Такъ, онъ исполнилъ 3 статуи для столбовъ

церкви Or San Michele. (Эти статуи очень напоминаютъ его статуэтки въ нишахъ Porta del Paradiso). Статуи были сдѣланы изъ бронзы; впервые со временъ античной древности это трудное дѣло — отливка круглыхъ статуй изъ бронзы — удачно выполнено Гиберти. Лучшею изъ этихъ статуй признается статуя св. Стефана. Это настоящій кроткій христіанинъ и въ то же время героически спокойный мученикъ. I. Burckhardt считаетъ эту статую чистѣйшимъ и самымъ свободнымъ созданіемъ всей христіанской скульптуры. Строгость въ трактовкѣ и линіяхъ соединена здѣсь съ неуловимой красотой. „Есть", говоритъ онъ, „въ исторіи христіанской скульптуры произведенія съ гораздо болѣе важнымъ содержаніемъ и духовной значительностью, но нѣтъ ни одного, находящагося въ такомъ чистомъ равновѣсіи". И здѣсь готическая поза съ выдвинутымъ колѣномъ, готическія складки, изгибъ корпуса, готическая ниша, соединены съ античной ясностью, спокойнымъ изяществомъ и миловидностью. Такимъ образомъ, и здѣсь Гиберти не порываетъ рѣзко съ стариной, но, смягчая готическія линіи гармоніей и прелестью античнаго характера, превращаетъ старое во что-то совершенно новое. Перебрасывая мостъ отъ готической эпохи къ новымъ вкусамъ и запросамъ, онъ незамѣтно создаетъ переходъ отъ искусства XIV в. къ искусству XV-го в.

Литература: общія руководства для исторіи итальянской скульптуры: I. Burckhardt Cicerone, bearb. v. W. Bode II Th. (классическое руководство по ист. ит. иск.); Marcel Reymond La Sculpture Florentine въ четырехъ частяхъ 1897—1900 (цѣнное изданіе и по содержанію и по богатству изображеній); W. Bode Die Italienische Plastik ц. 75 к. (незамѣнимый по полнотѣ и богатству мыслей компендіумъ); W. Bode Florentiner Bildhauer der Renaissance (сборникъ отдѣльныхъ изслѣдованій); K. Woermann Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker. B. II. 1905 (издается въ русскомъ переводѣ фирмой „Просвѣщеніе"; лучшее руководство по всеобщей исторіи искусства).— Perkins, Ch. Ghiberti et son école. 1886. — A. G. Meyer Lorenzo Gribcrti въ „Museum" 5 jahrg, 5 Liefer. — изданіе, въ которомъ вообще встрѣчается много цѣнныхъ статей по искусству. — Brochaus, H. статья о Porta del Paradiso въ его „Forschungen über Florentiner Kunstwerke 1902.

Донателло.

(1386—1466).

Типы красоты. Важность психологическаго элемента въ искусствѣ. Характеристика таланта Донателло. Его воспитанiе. Отношенiе къ гуманизму и древности. Освобожденiе отъ условностей готики. Перiодъ натурализма. Изображенiя Крестителя. Портретные бюсты. Стиль бронзовыхъ работъ Донателло. „Танецъ Саломеи". Сотрудничество съ Michelozzo. Рельефы съ изображенiемъ Мадонны. Перiодъ античныхъ влiянiй. Христiанскiй паѳосъ. Донателло въ Падуѣ. Исканiе новыхъ формъ. Послѣднiй перiодъ. Экстазъ чувства. Нарушенiе стилистическихъ и эстетическихъ нормъ. Развитiе и значенiе творчества Донателло. Его нравственный обликъ.

Если Гиберти былъ еще консервативенъ въ своемъ творчествѣ и воспринялъ въ свой изящный стиль многiя черты готической традицiи, то рѣшительнымъ революцiонеромъ въ итальянскомъ искусствѣ является Донателло. Уже въ конкурсныхъ рельефахъ Гиберти и Брунеллески намѣчены два основныхъ теченiя въ итальянскомъ искусствѣ XV в. У Гиберти свѣтлая красота формъ, у Брунеллески внутреннiй драматизмъ и реализмъ. Искусство Гиберти прежде всего красиво. Но какъ характеризуемъ мы эту красоту? Если истинная красота всегда есть высшая гармонiя внутреннихъ и внѣшнихъ элементовъ предмета, то элементы, входящiе въ составъ этой гармонiи, могутъ быть весьма разнообразны, соотвѣтственно эпохѣ и культурѣ. Такимъ образомъ, могутъ быть разнообразные типы красоты. Поэтому возможно говорить о красотѣ Грецiи и красотѣ христiанскаго мiра, въ соотвѣтствiи съ различными мiровоззрѣнiями и элементами, лежащими въ основѣ гармоническихъ соединенiй. Есть ли красота Гиберти красота христiанскаго мiра? Во всякомъ случаѣ творчество Гиберти еще не даетъ намъ высшаго выраженiя этой красоты. Во первыхъ, кромѣ многихъ цѣликомъ воспринятыхъ въ нее античныхъ элементовъ, ея общiя основы еще слишкомъ близки къ спокойствiю и округлымъ, плавнымъ линiямъ античной красоты. Наконецъ, остатки

готическихъ условностей также еще вредятъ совершенству формъ Гиберти. Съ внутренней стороны къ идеалу христіанской красоты Гиберти ближе всего подошелъ въ св. Стефанѣ, но кротость и смиреніе далеко еще не выражаютъ всего духовнаго богатства христіанской цивилизаціи. Чтобы выразить новый идеалъ красоты, надо было еще разработать весь сложный и драматическій міръ индивидуальной, христіанской души. Надо было, можетъ быть, даже впадая въ крайности и преувеличенія, ярко выяснить психологію новаго человѣка, чтобъ она могла затѣмъ облечься въ подходящія ей формы красоты. Это сдѣлалъ Донателло, по крайней мѣрѣ, что касается первой половины этой цѣли,—внесенія психологическаго элемента въ искусство.

Донателло одинъ изъ величайшихъ скульпторовъ христіанской Европы и типичнѣйшій выразитель основныхъ стремленій въ искусствѣ первой половины XV в. Онъ родился въ 1386 г., умеръ въ 1466 г. Мы мало знаемъ о жизни Донателло, за исключеніемъ немногихъ анекдотовъ, сообщаемыхъ Vasari, но передъ нами его произведенія, богатое духовное наслѣдство, имъ оставленное, и этого достаточно, чтобъ живо почувствовать его внутренній душевный обликъ, обаяніе его личности. Донателло принято считать яркимъ представителемъ индивидуализма и реализма въ итальянскомъ искусствѣ XV в. Но онъ больше того, онъ задолго до Рембрандта первый субъективистъ въ искусствѣ. Онъ не заботится о вкусахъ толпы, а ищетъ только формъ, которыя способны выразить страсть, радость или вопль отчаянія, владѣющій его душой. Теперь, когда субъективизмъ въ искусствѣ получилъ такое важное значеніе, Донателло становится особенно понятенъ и дѣлается общимъ любимцемъ всѣхъ знакомящихся съ итальянскимъ искусствомъ. Каждый ударъ его рѣзца исполненъ огня, сердечнаго переживанія,—въ его искусствѣ много некрасиваго, рѣзкаго, но нѣтъ въ немъ ни одной банальной, ничего не выражающей черты. Изъ предшественниковъ Донателло ближе всѣхъ по характеру таланта стоитъ къ нему Giovanni Pisano, который такъ же, какъ и Донателло, стремится къ выразительнымъ рѣзкимъ линіямъ, къ той красотѣ безобразія, за которою порой скрывается такая сила чувства. По всей Италіи разбросаны созданія Донателло. Онъ имѣлъ множество учениковъ и глубоко повліялъ на все развитіе и характеръ итальянской пластики XV в. Художественное образованіе Донателло получилъ по обычаю того времени въ золотыхъ дѣлъ мастерской. Здѣсь усвоилъ онъ все то разнообразіе техническихъ пріемовъ и умѣнье имѣть дѣло съ самыми различными задачами и матеріалами, которыя могли дать

эти мастерскія въ ту эпоху. Донателло былъ только скульпторъ по спеціальности, но благодаря обилію техническихъ навыковъ, онъ значительно расширилъ область своего искусства, обогатилъ его языкъ цѣлымъ рядомъ новыхъ формъ, отъ чуть замѣтнаго рельефа, похожаго скорѣй на гравюру, до круглой статуи, отъ ваянія изъ мрамора до отливанія и чеканки бронзы, отъ рѣзьбы изъ дерева до лѣпныхъ работъ изъ глины и терракоты, отъ портретовъ и изображенія животныхъ до широкихъ сложныхъ композицій. Техника Донателло, страстная и нѣжная, въ художественномъ смыслѣ превосходна, потому что вполнѣ отражаетъ безпокойныя исканія его духа, но въ отношеніи ремесленной чистоты и красоты въ обработкѣ матеріала онъ уступаетъ многимъ. Въ отливкѣ и чеканкѣ бронзы его превосходитъ Гиберти, въ мраморныхъ работахъ Luca della Robbia. Но въ силѣ творческаго импульса, въ свѣжести и цѣльности настроенія, въ страстности безпрерывныхъ исканій Донателло не знаетъ себѣ соперниковъ въ итальянской скульптурѣ XV в. Хотя Донателло по простотѣ своего образа жизни, по характеру своего міровоззрѣнія представляетъ, въ противоположность Брунелески и даже Гиберти, типъ художника средневѣковья, тѣсно слитаго съ народной массой, хотя онъ чуждъ теоретическимъ идеямъ гуманизма и никогда не брался за перо, предпочитая выражать рѣзцомъ свои мысли, однако и случайныя условія жизни и выдающійся талантъ все-же сблизили его съ нѣкоторыми представителями новой умственной культуры, и вліяніе ихъ идей, ихъ внутренней интеллигентности не могло, конечно, не отразиться благотворно на творчествѣ Донателло. Ремесленникъ по образованію, онъ становится художникомъ въ высшемъ смыслѣ этого слова. Говорятъ, еще ребенкомъ Донателло былъ близокъ къ знатной флорентійской фамиліи Martelli, своихъ воспитателей. Подобно Medici, Martelli были покровителями гуманизма. Связь съ фамиліей Martelli Донателло сохранялъ всю жизнь и исполнилъ для нея нѣсколько своихъ произведеній, которыя хранятся и теперь въ Palazzo Martelli во Флоренціи. Тѣсная дружба связывала Донателло съ Брунеллески, съ которымъ, по преданію, они вмѣстѣ изучали античное искусство въ Римѣ и раскапывали въ землѣ его остатки. Впослѣдствіи покровителемъ и другомъ Донателло становится Козьма Медичи. Подобно Брунеллески и Гиберти, Донателло также увлекается античными памятниками и обнаруживаетъ въ своемъ творчествѣ ихъ вліяніе и даже въ большей степени, чѣмъ всѣ другіе скульпторы XV вѣка. Но за то никто не перерабатывалъ этихъ формъ съ большей своеобразностью, никто въ общемъ не стоялъ дальше отъ

древности, чѣмъ онъ. У античныхъ художниковъ Донателло учится только самостоятельно, свободно смотрѣть на природу. Вліяніе правильной античной красоты въ раннемъ періодѣ его творчества лишь облагораживаетъ и смягчаетъ крайности характернаго и помогаетъ Донателло освободиться отъ условностей красоты готической. И не смотря на сходство въ отдѣльныхъ чертахъ, его произведеній никто не смѣшаетъ съ античными созданіями. Онъ также индивидуаленъ, субъективенъ и энергиченъ въ средствахъ выраженія, какъ Данте въ образахъ Божественной комедіи. Въ концѣ концовъ главной цѣлью его творчества оставалось всегда изображеніе индивидуальнаго человѣка со всей силой реализма, при чемъ тѣла онъ не отдѣлялъ отъ духа. Въ изображеніи тѣла онъ порой доходилъ до крайностей натурализма, но только для того, чтобы въ внѣшнихъ формахъ и движеніяхъ тѣла выразить возможно ярче внутренній характеръ и всѣ разнообразные аффекты человѣческой души.

Уже въ самомъ началѣ своей дѣятельности Донателло долженъ былъ приложить свои силы къ осуществленію задачъ, въ особенности интересныхъ для скульптора, дающихъ ему лучшую возможность испытать силу своего таланта,—къ изображенію человѣческой фигуры въ видѣ круглыхъ большихъ статуй. Въ первой трети XV-го вѣка при господствѣ демократіи во Флоренціи, когда городомъ правили еще корпораціи и цехи ремесленниковъ, они являлись и главными заказчиками произведеній искусства. Послѣднія не представляли такимъ образомъ частной собственности и должны были быть на виду у всѣхъ. Они обыкновенно предназначались для украшенія общественныхъ зданій и имѣли грандіозный монументальный характеръ и размѣры. Частнымъ лицамъ, какъ они ни были богаты, не подъ силу было состязаться съ цехами. Произведенія, которыя впослѣдствіи заказывали Medici, овладѣвъ Флоренціей, не уступали въ художественномъ отношеніи произведеніямъ первой трети XV-го вѣка, но утратили уже эту грандіозность и монументальность. Въ 1408 г. Донателло получилъ заказъ отъ комиссіи строителей Собора исполнить нѣсколько статуй, предназначенныхъ вмѣстѣ съ статуями нѣкоторыхъ другихъ художниковъ украшать фасадъ Собора. Одной изъ первыхъ была заказана ему статуя Давида (1408). Теперь она находится въ Bargello. Это молодой пастухъ въ кирасѣ, плотно облегающей стройное тѣло, съ типичной длинной шеей флорентинца, въ плащѣ, наброшенномъ ловко и красиво, стоящій надъ головой Голіафа. Онъ, повидимому, только что собрался наклониться и взглянуть на чудовищную голову, лежащую у его ногъ, какъ его вниманіе отвлекаетъ что-то,

можетъ быть, привѣтственные клики толпы. Сколько смѣлой отваги юности въ этомъ лицѣ и въ нѣсколько бравурной изысканной позѣ. Кажется, что передъ нами самъ юный авторъ статуи, сознавая свои силы, бросаетъ вызовъ жизни, увѣренный въ успѣхѣ и побѣдѣ. Но слѣды готической традицiи еще сковываютъ творчество Донателло. Фигура изогнута и вывернута въ талiи, правая нога отодвинута въ сторону, въ складкахъ плаща внизу тоже видны слѣды готической привычки закрывать ноги статуй волнами складокъ. Всѣ эти условности считались красотой въ готикѣ, и Донателло въ это время, подобно Гиберти, еще не свободенъ отъ ихъ влiянiя. Гораздо большаго успѣха достигаетъ Донателло въ своихъ статуяхъ для нишъ въ наружныхъ столбахъ церкви Or S. Michele, изображающихъ апостола Марка и св. Георга. Въ 1412 г. былъ законченъ апостолъ Маркъ (рис. 16). Мощь убѣжденнаго твердаго духа говоритъ въ спокойной позѣ, въ могучемъ физическомъ сложенiи этой фигуры. Одной рукой апостолъ придерживаетъ открытое Евангелiе, прислоненное къ немного выдавшемуся бедру. Просто и строго падаютъ складки вдоль правой ноги, подчеркивая значенiе ея, какъ опоры для тѣла. Складки плаща и туники распредѣлились естественно, свободно и просто; нѣтъ и слѣда старой условной путаницы. Глубоко сидящiе подъ вдумчивымъ лбомъ глаза смотрятъ серьезно и чисто, озаряя все лицо особымъ свѣтомъ; правильный носъ съ легкой горбинкой, придаетъ благородство лицу; опредѣленно очерчены губы, въ нихъ и характеръ и доброта; все лицо выражаетъ честное и гуманное отношенiе къ жизни. Говорятъ, Микель Анджело восхищенный долго разглядывалъ эту статую и наконецъ сказалъ: „да, я вполнѣ понимаю, этотъ честный человѣкъ могъ написать Евангелiе“. Посмотримъ еще разъ на эту фигуру: архитектура ее выдѣляетъ, но не можетъ уже подавить; не служебную роль орнамента для оживленiя архитектуры играетъ здѣсь человѣческая фигура; нѣтъ, это самостоятельное произведнiе искусства: человѣкъ изображенъ здѣсь самъ для себя. Несмотря на готическiй еще изгибъ позы, Маркъ стоитъ свободно въ этой нишѣ, безъ напряженiя, съ спокойнымъ достоинствомъ. Его фигура представляетъ нѣчто гораздо болѣе замкнутое, чѣмъ Давидъ. Пренебрегая мелочами, художникъ широкими ударами рѣзца намѣчаетъ только главные существенные планы. Отъ этой широты исполненiя и замкнутости композицiи вся фигура получаетъ величавый монументальный видъ. Еще шагъ, и Донателло освобождается отъ послѣднихъ остатковъ готической традицiи, слѣды которой еще чувствуются въ статуѣ Марка. Этотъ шагъ онъ дѣлаетъ въ статуѣ св. Георга, патрона цеха оружейниковъ.

по заказу которыхъ Донателло исполнилъ эту статую для ниши на столбѣ ц. Or San Michele (въ 1416 г.; рис. 17). Св. Георгъ считается величайшимъ произведенiемъ Донателло. Св. Георгъ это воплощенiе отживающаго рыцарскаго идеала. Такiя закованныя въ латы фигуры любила готическая скульптура XIII в. во Францiи. Вооруженiе Георга намекаетъ на заказчиковъ статуи. Она не поразитъ васъ при первомъ взглядѣ на нее, но всмотритесь внимательнѣе; какой простой изящной линiей очерчена вся фигура, какъ сумѣлъ художникъ подъ толстой кожей кирассы дать почувствовать юную мощную грудь! Твердо стоитъ Георгъ. Плащъ, завязанный узломъ на шеѣ, облегая плотно лѣвое плечо и локоть, тянется сзади узкой полосой къ ступнѣ правой ноги. Рукой Георгъ придерживаетъ стоящiй передъ нимъ на землѣ щитъ съ изображенiемъ креста. Смѣло глядитъ въ глаза опасности христiанскiй воинъ. Онъ неподвижно стоитъ на мѣстѣ, не машетъ руками, не изгибается и всетаки полонъ движенiя и жизни. Исчезъ изгибъ, типичный для готики. Поза Марка, съ отставленной ногой, замѣняется новымъ мотивомъ; обѣ ноги разставлены, и тѣло равномѣрно опирается на обѣ. Впервые въ скульптурѣ человѣкъ расправилъ свои члены и сталъ во весь ростъ. Освобожденiе человѣческой фигуры изъ оковъ готики свершилось. Замкнутость и скрытая сила Марка слились въ Георгѣ съ юной жизненностью Давида, простота, свобода и естественность — съ какой то особой сдержанностью и чувствомъ мѣры. Поразительна эта цѣльность замысла, давно утраченная въ средневѣковомъ искусствѣ. Въ этой статуѣ впервые духъ и тѣло слиты такъ неразрывно и выражены въ столь уравновѣшенныхъ, сдержанныхъ и замкнутыхъ формахъ, что надо возвратиться къ созданiямъ античнаго искусства, чтобы встрѣтить произведенiя, полныя такой же цѣльности, замкнутой гармонiи и равновѣсiя. Многiе изслѣдователи склонны даже допустить прямое влiянiе образцовъ античнаго искусства на Донателло уже въ этотъ первый перiодъ его творчества, такъ какъ онъ могъ близко познакомиться съ античнымъ искусствомъ уже во время пребыванiя въ Римѣ вмѣстѣ съ Брунеллески. Хотя это мнѣнiе нуждается въ болѣе опредѣленныхъ доказательствахъ, но нельзя не признать, что даже въ чертахъ лица Георга есть что-то античное. Этотъ античный элементъ могъ, конечно, быть простымъ наслѣдiемъ готической эпохи, не чуждой, какъ извѣстно, классическихъ влiянiй. Во всякомъ случаѣ, несмотря на близость къ античному духу, о рабскомъ подраженiи антикамъ здѣсь не можетъ быть и рѣчи. Это не греческiй юноша — украшенiе палестры, но молодой флорентинецъ въ образѣ христiанскаго рыцаря. Этотъ красивый овалъ, ясно

очерченный ротъ съ чуть замѣтной усмѣшкой и длинная, стройная шея характерны для флорентійскаго типа. Впервые въ искусствѣ выступаетъ въ выраженіи лица Георга та „terribilità", которой черезъ 100 лѣтъ было проникнуто все творчество Микель Анджело. Terribilità—это выраженіе ужасной и мрачной возвышенности, это стремленіе души тревожной, демонической за предѣлъ человѣчнаго. Въ морщинахъ лба и бровей Георга, изъ подъ которыхъ мрачно глядятъ глаза съ выраженіемъ несокрушимой внутренней силы, проявились первые признаки этой terribilità, какъ отраженіе демоническаго настроенія души самого художника. Прямымъ потомкомъ Георга былъ знаменитый „Давидъ" Микель Анджело. Сравните лицо Георга съ лицомъ Давида; въ ихъ выраженіи есть что-то общее. Авторъ Давида, очевидно, часто любовался лицомъ св. Георга. Въ лицѣ Давида есть что-то сверхчеловѣчное: ужасны эта безжалостная сила и презрѣніе! То, что только зарождается въ Георгѣ, достигло полной зрѣлости въ Давидѣ.

Но освободившись отъ готическихъ цѣпей, Донателло, какъ сейчасъ увидимъ, не остановился на этомъ сдержанномъ и благородномъ идеалѣ человѣческой фигуры, выясненномъ въ статуѣ Георга. Уже къ этому первому періоду творчества Донателло и даже къ первымъ его годамъ, если вѣрить свидѣтельству Vasari, относится одно произведеніе Донателло, въ которомъ уже ярко намѣченъ совершенно новый идеалъ для искусства. Это его распятіе въ церкви S. Croce. Vasari приводитъ по поводу этого произведенія весьма характерный анекдотъ, который если и не вѣренъ, то во всякомъ случаѣ хорошо выдуманъ, по итальянской пословицѣ. По словамъ Vasari, однажды Донателло вырѣзалъ изъ дерева распятіе для церкви S. Croce. Полагая, что онъ создалъ что-то необыкновенное, Донателло пожелалъ знать мнѣніе своего друга Брунеллески. Человѣкъ острый и насмѣшливый, Брунеллески только улыбнулся, взглянувъ на распятіе. Наконецъ побуждаемый просьбами Донателло, онъ сказалъ: „ты пригвоздилъ къ кресту мужика, а не Христа, который былъ очень нѣжнаго сложенія и во всѣхъ отношеніяхъ человѣкъ совершенный". Задѣтый за живое Донателло возразилъ ему: „если бы творить было такъ же легко, какъ критиковать, мой Христосъ показался бы тебѣ Христомъ, а не мужикомъ. Лучше возьми дерево и попробуй сдѣлать самъ". Не сказавъ никому ни слова, Брунеллески, дѣйствительно, принялся за работу, онъ провелъ за ней нѣсколько мѣсяцевъ, стремясь создать вполнѣ совершенное произведеніе. Когда распятіе Брунеллески было готово, онъ отправился къ Донателло и пригласилъ

его завтракать. По дорогѣ домой Брунеллески купилъ на рынкѣ съѣстныхъ припасовъ и велѣлъ Донателло идти съ ними впередъ, а самъ обѣщался придти за нимъ вслѣдъ. Когда Донателло, ничего не подозрѣвая, вошелъ съ припасами въ комнату Брунеллески и увидалъ распятіе, онъ пришелъ въ такой восторгъ, что забылъ все на свѣтѣ, пальцы его машинально разжались, и яйца, сыръ и все остальное полетѣли на полъ. „Что это значитъ, Донателло“? воскликнулъ вошедшій въ это время Брунеллески, „что же мы будемъ ѣсть, если ты все побросалъ на землю“.—„Я получилъ свою часть въ это утро“—сказалъ Донателло,—„ты возьми свою. Намъ нужно раздѣлиться: ты долженъ дѣлать Христа, а мнѣ остается довольствоваться мужиками“. Духъ готической идеализаціи вѣетъ въ распятіи Брунеллески, придавая всей фигурѣ что-то въ высшей степени изящное, одухотворенное; волосы красиво обрамляютъ голову, всѣ линіи гармоничны. Въ сравненіи съ нимъ Христосъ Донателло, дѣйствительно, кажется грубоватымъ плебеемъ, буквальной копіей съ натурщика. Въ этихъ жилистыхъ ногахъ, въ ребрахъ и мускулахъ широкой грудной клѣтки проявилось ярко одностороннее стремленіе новой эпохи правдиво и реально передавать дѣйствительность. Это первый опытъ Донателло изобразить наготу, которой избѣгало средневѣковое искусство. Вотъ почему съ такой любовью, боясь потерять хоть одну даже безобразную черточку натуры, копируетъ свою модель Донателло. И эта правда и простота придаетъ что то глубокое, драматическое, трогательное всей фигурѣ. Безпомощность и ужасъ физическихъ страданій, смутившихъ крѣпкій и высокій духъ, вызываетъ состраданіе и въ зрителѣ. Съ неудержимой силой проявляется это стремленіе Донателло къ передачѣ индивидуальной натуры во всей простотѣ и неприглядности ея въ періодъ, слѣдующій за созданіемъ Марка и Георга. Донателло одержалъ побѣду надъ условностями готики. Теперь надо было выяснить новый идеалъ и, какъ всегда это бываетъ въ увлеченіи борьбы, этотъ новый идеалъ былъ намѣченъ въ рѣзкой противоположности съ отжившимъ. Въ готикѣ природа была закована въ условныя формы, и выраженія души сводились къ нѣсколькимъ условнымъ типамъ. Теперь надо было передать природу и человѣческую душу во всей неподкрашенной правдѣ и полнотѣ. Вотъ почему не могъ остановиться Донателло на сдержанно замкнутомъ и благородномъ стилѣ своего Георга. Въ сопоставленіи съ кричащей кругомъ жизнью отъ этой сдержанности вѣяло какимъ то холодомъ. Несмотря на свою цѣльность, эти уравновѣшенныя спокойныя формы были недостаточно выразительны и гибки, чтобы передать все богатство психики, свой-

ственное людямъ христіанской эры. Этотъ сдержанный стиль былъ еще понятенъ въ тотъ періодъ, когда художникъ преслѣдовалъ спеціальную задачу выпрямить человѣческую фигуру въ искусствѣ, поставить ее прямо и свободно на пьедесталѣ. Но эта сдержанность совсѣмъ не выражала внутренняго „я" Донателло. Естественно, что онъ не могъ остановиться на этой формулѣ. Это внутреннее „я" художника прорвалось теперь съ страстной всесокрушающей силой. Живой человѣкъ, всѣмъ знакомый, съ слѣдами бурь, страданій, съ лицомъ, изборожденнымъ морщинами—печатью времени, вотъ кто привлекалъ Донателло, вотъ кого хотѣлъ понять онъ полнымъ сочувствія сердцемъ. Красота—отзвукъ античнаго искусства, умѣряющій крайности характернаго, теперь такъ же кажется ему условной цѣпью, какъ прежде шаблонныя формы готической скульптуры. Онъ разрываетъ эти цѣпи и бросается на новый путь. Въ 1416 г. онъ начинаетъ по заказу комиссіи по украшенію Флорентійскаго Собора работать статуи для третьяго замѣчательнаго зданія Флоренціи, знаменитой Campanile, колокольни Собора, украшенной уже въ XIV в. рельефами Джотто и Andrea Pisano. Надъ этими рельефами были еще въ XIV в. приготовлены готическія ниши. Теперь предстояло заполнить ихъ статуями. Къ сожалѣнію, точно опредѣлить всѣ фигуры, принадлежащія Донателло, за отсутствіемъ документальныхъ данныхъ теперь невозможно. Поэтому мы остановимся лишь на достовѣрныхъ и наиболѣе характерныхъ. Въ статуяхъ, исполненныхъ для Campanile, Донателло какъ будто нарочно ищетъ наиболѣе характерныхъ, рѣзкихъ и даже безобразныхъ формъ, чтобы въ нихъ показать иную, открытую имъ красоту, — красоту живой души реальнаго не въ идеалѣ только существующаго человѣка. Такова его статуя, вѣроятно, ветхозавѣтнаго Іова (1423—26 г. рис. 18), стоящая на непринадлежащемъ къ ней пьедесталѣ съ надписью David rex. Но кого бы не изображала эта статуя, въ ней трудно найти что-нибудь общее съ типами святыхъ, да до этого во Флоренціи никому и дѣла не было: для всѣхъ это былъ Zuccone—тыква, какъ дразнили мальчишки этого плѣшиваго съ безобразной головой человѣка, въ которомъ каждый узнавалъ всѣмъ знакомаго Флорентійскаго гражданина, по преданію, нѣкоего Джованни Керикино. Безпощадный художникъ представилъ своего натурщика во всемъ необычайномъ безобразіи его. Впалая грудь, правое голое плечо ниже лѣваго, плащъ—какой то цѣльный кусокъ сукна, который переданъ художникомъ превосходно въ его широкихъ и тяжелыхъ складкахъ, какъ онѣ случайно сложились, когда другой конецъ этаго куска былъ закинутъ за спину. Эффектный контрастъ даютъ эти пыш-

ныя массы съ безрукавной туникой и худыми очертаніями тѣла. Поразительна и широта работы: смѣлыми ударами обобщаетъ Донателло всѣ подробности въ нѣсколькихъ характерныхъ и рѣзкихъ плоскостяхъ и линіяхъ. Не законченной отдѣлкой, а жизненностью впечатлѣнія въ существенномъ хочетъ поразить онъ зрителя. Zuccone идетъ, какъ будто прихрамывая, опустивъ руку съ нервно скрюченными пальцами, держащими, кажется, скребницу. Спокойное равновѣсіе позъ Марка и Георга здѣсь превратилось въ дѣйствіе, въ движеніе. Поражаетъ въ этой статуѣ и это стремленіе передавать все, какъ оно случайно сложится въ натурѣ, и эта страшная сила въ передачѣ въ высшей степени характерной индивидуальности. Замѣчательно реально передана кожа съ жалкими волосами на подбородкѣ и около рта. Безобразный Zuccone живетъ каждымъ мускуломъ, каждымъ нервомъ. Не даромъ сложилось преданіе, что Донателло въ напряженной страстной работѣ, выясняя черты своего любимца Zuccone, кричалъ, кружась около статуи: „говори же, говори же, чтобъ тебѣ пусто было!" „Клянусь жизнью моего Zuccone!" говорилъ онъ, когда хотѣлъ увѣрить въ чемъ нибудь другихъ. Но въ безобразіи Zuccone есть своя красота. Впервые въ искусствѣ индивидуальная душа человѣка трепещетъ съ такой поразительной силой въ бездушномъ мраморѣ. Меланхолично лицо Zuccone: весь освѣщенъ онъ какой то горькой ироніей, отблескъ которой еще играетъ на губахъ его. Такой же индивидуальный характерный портретъ представляетъ и другая его статуя на Campanile, такъ называемаго прор. Іереміи. Здѣсь та же широта обобщенія и весь мотивъ тотъ же, что и въ Zuccone. Онъ также идетъ изъ глубины ниши. Та же скрюченная рука, точно впившаяся пальцами въ колѣно, тѣ же широкія случайныя складки плаща и обнаженное плечо. Въ лицѣ еще рѣзче намѣчена и грусть и разочарованіе съ оттѣнкомъ почти негодующаго презрѣнія къ жалкому человѣчеству. Еще сильнѣй выраженъ мотивъ реальныхъ случайностей въ статуѣ Донателло, которая прежде украшала угловую нишу фасада Собора, а теперь перенесена въ Соборъ. Все въ этомъ старикѣ какъ то опустилось, разслабли мускулы, и не осталось ничего отъ сконцентрированнаго напряженія Георга. Складки падаютъ случайно, только повинуясь закону тяжести. Донателло совсѣмъ не интересуется теперь красивой тектоникой тѣла, которая такъ ярко выступаетъ въ Маркѣ и Георгѣ. Онъ драпируетъ свои фигуры густыми случайными складками. Видно, что его гораздо болѣе интересуетъ захватывающая жизненность индивидуальнаго лица. Въ самомъ дѣлѣ, кто, кромѣ Донателло, могъ бы создать это говорящее лицо,

въ которомъ такъ смѣшались выдающійся и острый умъ съ не знающимъ границъ старческимъ цинизмомъ. Если это и не Poggio Bracciolini, какъ по преданію называется эта статуя, то вполнѣ понятно, какъ трудно удержаться отъ искушенія окрестить эту статую именемъ знаменитаго автора Facetiae—сальныхъ анекдотовъ, которые разсказывались кардиналами въ канцеляріи папскаго дворца. Не заботится Донателло о выборѣ красивой представительной позы и въ статуѣ Іоанна Крестителя, относящейся къ этому періоду. Напротивъ, его увлекаетъ интересъ къ психологіи, къ передачѣ случайной хотя бы и некрасивой правды реальнаго міра. Донателло много разъ изображалъ Крестителя, патрона города Флоренціи. Онъ подробно разработалъ типъ Крестителя во всѣхъ возрастахъ его жизни. Вотъ передъ нами Креститель ребенкомъ съ еще яснымъ дѣтскимъ взоромъ, но уже съ дымкой мистическихъ мечтаній на лицѣ, идетъ въ пустыню (рис. 36). Въ Іоаннѣ Крестителѣ въ Palazzo Martelli представленъ юный аскетъ уже во время пребыванія въ пустынѣ, изможденный лишеніями, съ мистическимъ выраженіемъ, съ блуждающимъ, безумно восторженнымъ взоромъ. Его влекутъ куда то смутные порывы. Вотъ уже прошла юность (статуя въ Museo Nazionale *); онъ углубленъ въ чтеніе Писанія и идетъ, ничего не видя передъ собой, волоча ноги, какъ люди, читающіе на ходу, и смутное стремленіе развивается въ ясно сознанную цѣль. Въ этой фигурѣ опять все некрасиво; это какой то рахитикъ съ искривленными ногами. По общему мотиву, по скрюченной рукѣ и по всему типу, эта статуя стоитъ близко къ статуямъ для Campanile. Къ этой же группѣ произведеній, въ которой Донателло является передъ нами какъ замѣчательный психологъ портретистъ, относится и бюстъ Niccolò да Uzzano (рис. 20), сдѣланный нѣсколько позднѣй, въ нач. 30 хъ годовъ. Никколо да Уццано былъ флорентійскій аристократъ, умный благородный человѣкъ, вмѣстѣ съ Strozzi и Albizzi, руководившій Флоренціей и оказавшій противодѣйствіе возвышенію Medici. Въ своихъ политическихъ планахъ онъ потерпѣлъ однако неудачу. Онъ умеръ въ 1432 г. По свидѣтельству Capponi, отъ которыхъ этотъ бюстъ перешелъ въ Bargello, онъ достался имъ отъ фамиліи Uzzano. Весьма возможно, слѣдовательно, что онъ изображаетъ это лицо. Онъ сдѣланъ изъ терракоты и былъ слегка раскрашенъ tempera. Теперь онъ совершенно реально покрашенъ масляной краской. Относительно принадлежности этого

*) Museo Nazionale или Bargello—музей скульптуры во Флоренціи.

бюста Донателло были высказаны сомнѣнія въ послѣднее время, но, какъ кажется не особенно вѣскія. Кто, кромѣ Донателло, могъ создать въ XV в. эти характерныя формы, этотъ смѣлый вырѣзъ ярко краснаго плаща, кто могъ еще такъ энергично и широкими опредѣленными плоскостями вылѣпить это лицо и сообщить ему такую сложную и тонкую душевную жизнь. Передъ нами опять знакомыя флорентійскія черты, на этотъ разъ ясно восходящія къ типу древнеримскаго патриція: длинная шея, орлиное выраженіе лица и губы съ оттѣнкомъ доброты, грусти и какой то огорченной ироніи, которая такъ типична для Донателло въ этотъ періодъ и особенно бросается въ глаза, если посмотрѣть на бюстъ сбоку. Аристократъ по рожденію, шея котораго разучилась гнуться, духъ культурный, благородный, почитаемый даже врагами, идеалистъ-теоретикъ, разочарованный неудачами политической практики, — всѣ эти черты, подходящія къ Uzzano, не трудно при желаніи найти въ этомъ замѣчательномъ портретѣ. Къ числу такихъ же превосходныхъ портретовъ Донателло можно отнести и бюстъ св. Лаврентія (нач. 40-хъ годовъ; рис. 21), очевидно, портретъ какого то католическаго клирика, въ которомъ такъ хорошо передана юность, въ связи съ какой то мягкостью и нѣжностью души, или мраморный бюстъ какого-то подростка аристократа въ видѣ Крестителя, съ самостоятельнымъ выраженіемъ, съ сознаніемъ превосходства надъ толпой и преждевременнымъ меланхолическимъ оттѣнкомъ въ лицѣ (возможно, впрочемъ, что этотъ бюстъ принадлежитъ ученику Донателло, Дезидеріо да Сеттиньяно). Но какъ ни выразительны статуи Донателло, ранній періодъ въ развитіи искусства еще сказывается въ нихъ. Они въ сущности однообразны: вездѣ одна нервно сжатая рука вытянута вдоль тѣла, другая согнута, движенія одинаковы, между ногъ широкія складки. Донателло точно не замѣчалъ что есть еще масса движеній, на которыя способно человѣческое тѣло. Тѣмъ не менѣе всѣ работы этого второго, реалистическаго періода въ творчествѣ Донателло должны занять выдающееся мѣсто въ исторіи не только итальянскаго, но и общеевропейскаго искусства. Въ этихъ полныхъ жизни, монументальной широты и силы статуяхъ Донателло эмансипируетъ отъ всякихъ рамокъ изображеніе внутренняго человѣка въ искусствѣ, какъ раньше былъ освобожденъ имъ отъ всего условнаго внѣшній образъ человѣка въ статуѣ Георга. Какъ естественный дальнѣйшій моментъ развитія долженъ былъ явиться переходъ къ изображенію человѣка въ живомъ дѣйствіи, къ изображенію цѣлыхъ группъ людей въ ихъ взаимномъ общеніи. Рельефъ, какъ форма наиболѣе удоб-

ная въ скульптурѣ для совмѣстнаго изображенія многихъ людей начнетъ теперь все чаще привлекать Донателло.

Послѣ работъ, исполненныхъ для Собора, церкви Or San Michele и Campanile, имя Донателло становится популярнымъ въ Италіи. Къ нему обращаются съ заказами изъ другихъ городовъ, и его скульптурныя работы получаютъ все болѣе разнообразный видъ и характеръ. Въ началѣ 20-хъ годовъ онъ былъ приглашенъ въ Сіену, чтобы исполнить одинъ изъ рельефовъ, украшающихъ крещальный бассейнъ въ церкви Крестителя. Этотъ бассейнъ и скульптурныя украшенія его были исполнены главнымъ образомъ сіенскимъ скульпторомъ Якопо да Кверча. Но въ украшеніи бассейна скульптурой участвовали и другіе художники. Рельефы по сторонамъ бассейна исполнены были: одинъ Кверчи и два Гиберти, два братьями Turini. Донателло также былъ приглашенъ исполнить одинъ рельефъ „Танецъ Саломеи" для Сіенскаго бассейна. Эти рельефы отлиты изъ бронзы и, слѣдовательно, здѣсь Донателло пришлось отъ высѣканія большихъ статуй изъ мрамора перейти совсѣмъ къ иной техникѣ, нѣжной лѣпкѣ изъ воска для выполненія модели, по которой отливается обыкновенно бронзовый оригиналъ. Замѣчено, что каждой эпохѣ въ развитіи искусства соотвѣтствуетъ склонность не только къ тому или другому стилю, но и къ излюбленному матеріалу, въ которомъ этотъ стиль находитъ себѣ лучшее выраженіе. Такъ въ моментъ расцвѣта скульптуры, когда художники болѣе всего интересуются не костями и мускулами, а жировой поверхностью тѣла, ея нѣжными изгибами и переходами, мраморъ становится особенно любимымъ матеріаломъ. Такъ было, напримѣръ, въ эпоху барокко. Напротивъ въ архаической скульптурѣ Греціи, въ скульптурѣ итальянскаго quattrocento въ изображеніи человѣческой фигуры ярче выраженъ костякъ съ оплетающей его мускулатурой. Плавное теченіе общаго еще ускользаетъ отъ художниковъ. Они стремятся передать натуру въ ея характерныхъ подробностяхъ, углахъ и выступахъ, которые бросаются имъ прежде всего въ глаза; оттого фигуры въ ихъ произведеніяхъ получаютъ худощавый характеръ и очерчены нѣсколько сухой и жесткой линіей. Для такого стиля самый подходящій матеріалъ—бронза съ металлической холодною опредѣленностью ея отчетливыхъ контуровъ. Ихъ рѣзкость можетъ быть еще усилена, если вылитое изъ бронзы произведеніе отчеканить сверхъ того рѣзцомъ. Уступая общему теченію современнаго ему искусства, Донателло и обращается теперь къ работамъ изъ бронзы, въ особенности популярнымъ въ XV в. Но и въ этой области онъ остается самъ собой, онъ не подчиняется свойствамъ матеріала, а наоборотъ налагаетъ на

него печать своего оригинальнаго таланта. Склонный обобщать формы, работать широко, какъ показываютъ статуи Campanile, онъ не гонится за мелочной законченной отдѣлкой, и въ бронзѣ часто онъ обходится совсѣмъ безъ чеканки, отчего его рельефы изъ бронзы сохраняютъ живописную мягкость восковыхъ моделей, съ которыхъ онѣ отлиты. Формы и складки моделлированы мягко и широко, линiи носятъ скорѣй нервный, чѣмъ отчетливый характеръ. Такой стиль скорѣй напоминаетъ мазки кисти, чѣмъ удары рѣзца, и называется нерѣдко живописнымъ. Въ рельефѣ „Танецъ Саломеи" (рис. 19) три фигуры за столомъ хорошо передаютъ его особенности. Жизненность движенiй и внутренней страсти выдвигается на первое мѣсто; детали ускользаютъ и смягчаются. Напротивъ, законченность отдѣлки и опредѣленность линiй отличаетъ первопланную фигуру воина, опустившагося на одно колѣно; уже по фотографiи ясно видно, что фигура эта сдѣлана изъ бронзы, чего нельзя сказать о фигурахъ за столомъ. Этотъ воинъ скорѣй напоминаетъ отчетливый стиль Гиберти, чѣмъ порывисто-широкую лѣпку Донателло. Можетъ быть, это различiе въ характерѣ фигуры объясняется участiемъ помощниковъ при исполненiи рельефа въ бронзѣ. Этотъ живописный стиль типичная особенность бронзовыхъ рельефовъ Донателло. Дальнѣйшiй анализъ рельефа „Танецъ Саломеи" покажетъ намъ еще нѣсколько внѣшнихъ признаковъ, которые сближаютъ этотъ стиль съ живописью. Но онъ близокъ къ ней и съ внутренней стороны, будучи особенно пригоденъ для выраженiя сложной психологiи и богатыхъ драматизмомъ моментовъ. Такимъ образомъ и въ своихъ работахъ изъ бронзы Донателло остается прежде всего реалистомъ-психологомъ. И если самый матерiалъ своими свойствами долженъ былъ опять усилить въ его творчествѣ элементъ формальнаго изящества и законченности, то все же эта сторона не была для него главной въ искусствѣ. Въ этомъ отношенiи стиль бронзовыхъ работъ Донателло рѣзко отличается отъ стиля Гиберти. Какъ разъ въ рельефѣ „Танецъ Соломеи" Донателло впервые выступаетъ передъ нами какъ замѣчательный глубоко драматическiй разсказчикъ. Воинъ подноситъ пирующему Ироду на блюдѣ голову Крестителя. Въ ужасѣ отшатывается Иродъ, какъ бы стараясь отстранить руками страшное видѣнiе. Другой участникъ (или участница ?) пира обращается къ царю съ порывистымъ жестомъ (негодованiя ?). Вельможа рядомъ съ этою фигурой отшатнулся, закрывъ лицо рукою. Сильно передано это движенiе людей, готовыхъ броситься въ разсыпную. Но взоры всѣхъ устремлены на голову Крестителя. Саломея замерла среди танца также и стоящiе за ней. Одинъ справа убѣгаетъ. Слѣва

также убѣгаютъ два мальчика, но и они оборачиваются посмотрѣть на страшную голову. Позади, за низкой стѣной, въ открытыя арки виденъ входъ во дворецъ и внутренняя галлерея его, въ которой помѣстился музыкантъ и еще двѣ фигуры. На заднемъ планѣ изображены дворъ palazzo, слуга, несущій голову Крестителя, и нѣсколько смотрящихъ на нее женщинъ, можетъ быть, Иродіада со свитой. Никогда еще не былъ ярче изображенъ моментъ испуга, побуждающій бѣжать и отнимающій силы у бѣгущаго, коллизія двухъ противоположныхъ явленій. Выразительность и энергія чувства сильно отличаетъ уже въ сіенскихъ работахъ Донателло отъ Гиберти. Менѣе удовлетворительны задніе планы композиціи, видны только головы и плечи фигуръ, двѣ горизонтальныхъ линіи даютъ сухое впечатлѣніе; это двѣ цезуры, слишкомъ рѣзко намѣченныя. Раздѣленіе рельефа на три плана при помощи архитектуры имѣетъ, очевидно, цѣлью углубить пространство въ картинѣ; но задача эта выполнена не совсѣмъ удачно: глубины и воздуха въ заднихъ планахъ еще мало, все какъ-то сдавлено въ этихъ узкихъ переходахъ. Это вторженіе архитектуры типично для рельефовъ Донателло. Близкій другъ Брунеллески, онъ изъ первыхъ рукъ могъ познакомиться съ вновь открытыми законами перспективы и подъ его вліяніемъ примѣнить архитектурный фонъ для углубленія рельефной композиціи какъ одно изъ средствъ того же живописнаго стиля. „Танецъ Саломеи" первый и не совсѣмъ еще удачный опытъ въ этомъ направленіи. Другое средство передать глубину и воздухъ заключалось въ необычайно тонкомъ нюансированіи плоскостей рельефа, отъ выпуклыхъ почти фигуръ до чуть замѣтнаго schiacciato, т. е. очень низкаго рельефа, какъ на медаляхъ, порой обозначеннаго едва замѣтной вцарапанною въ фонъ линіей. Стиль schiacciato считается характерной чертой рельефовъ Донателло, онъ примѣняется уже и въ танцѣ Саломеи въ фигурахъ задняго плана. Рельефъ schiacciato, весь какъ бы ласкаемый воздухомъ, производитъ импрессіонистическій эффектъ, т. е. выражаетъ очень тонкое и субъективное зрительное впечатлѣніе художника и обусловливаетъ въ то же время извѣстное внутреннее настроеніе, стоящее въ связи съ этимъ впечатлѣніемъ. Но при всѣхъ градаціяхъ рельефа въ работахъ Донателло фигуры первопланныя не отдѣляются отъ фона, какъ у Гиберти. Глубина рельефа достигается не столько выпуклостью ближнихъ фигуръ, дѣйствительнымъ углубленіемъ фона, сколько кажущейся глубиной перспективы и нѣжною воздушностью удаленныхъ плановъ. Рельефъ Донателло менѣе обремененъ, чѣмъ у Гиберти, и весь какъ бы одѣтъ воздухомъ.

Такимъ образомъ Донателло, строже сохраняя стиль рельефа, чѣмъ Гиберти, вырабатываетъ въ свою очередь „живописный“ стиль въ рельефѣ, такъ какъ стремленіе передать воздухъ между фигурами собственно характерно для живописца и вполнѣ осуществимо только средствами живописи. Типичный образецъ stiacciato представляетъ мраморный рельефъ Крестителя Донателло (рис. 36). На всемъ рельефѣ лежитъ точно воздушный слой, мраморъ кажется теряетъ свою жесткость, смягчаются всѣ планы, и изображеніе точно отдаляется отъ зрителя. Часто, какъ и въ данномъ случаѣ, этотъ мягкій стиль придаетъ изображенію внутренній оттѣнокъ нѣжнаго лиризма. Всѣмъ извѣстный по изяществу линій и нѣжной лѣпкѣ рельефъ св. Циціліи, исполненный мечтательно лирическаго настроенія, приписываютъ также обыкновенно Донателло или мастерской его, очевидно, какъ характерный образецъ stiacciato, несмотря на то что сентиментальность типа и изысканность линій говорятъ противъ авторства самого Донателло.

Но возвратимся къ крещальному бассейну въ Сіенѣ. По его 6-ти угламъ стоятъ бронзовыя статуэтки добродѣтелей, отдѣляя каждый рельефъ отъ другого. Двѣ изъ нихъ, „Надежда“ и „Вѣра“, принадлежатъ Донателло. Въ особенности хороша Надежда. Здѣсь Донателло близко подошелъ къ идеалу чисто христіанской красоты. Здѣсь есть какое-то единство внѣшней формы и страстнаго глубокаго идеальнаго чувства, ею выражаемаго. Возвышенность и нѣжность чувства отражается и въ нервномъ движеніи рукъ и въ чистыхъ нѣжныхъ очертаніяхъ этой гибкой фигуры, тонкаго изящества которой кажется не могутъ скрыть даже пышныя складки. И въ этихъ мягкихъ складкахъ, пышно и широко драпирующихъ фигуру, снова даетъ чувствовать себя живописный стиль Донателло, согрѣвающій особою жизненностью и мягкостью жесткій и холодный металлъ. Это созданіе, столь субъективно задуманное, полное искренности чувства и какой-то нервной гибкости, уже предвѣщаетъ намъ скульптуру нашей эпохи. Сравните „Надежду“ Донателло съ произведеніемъ современнаго скульптора, „св. Варварой“ Беклемишева, и вамъ покажется, что есть точно отдаленное родство между этими двумя созданіями столь различныхъ эпохъ. Глубокій лиризмъ этой фигуры дополняетъ драматическое содержаніе рельефовъ, окружающихъ бассейнъ. Хороши и позолоченные putti по угламъ верхней части бассейна, разрѣшающіе лирику и драматизмъ остальныхъ изображеній въ жизнерадостное чувство. Здѣсь впервые появляются у Донателло эти совершенно обнаженныя фигуры дѣтей, полныя подвижности и жизни, танцующіе, ударяющіе въ тамбуринъ, дующіе въ трубу,

въ которыхъ отражается стремленіе новаго человѣка къ радостно наивному наслажденію жизнью.

Работы Донателло въ Сіенѣ затянулись до 30 г. (послѣдняя уплата ему была произведена въ 1434 г.). Но Донателло не живетъ все это время въ Сіенѣ. Какъ разъ въ этотъ періодъ отъ 1424 г.— 1427 г. имъ было выполнено нѣсколько работъ для Флоренціи и для другихъ городовъ. Работы эти составляютъ особую группу въ творчествѣ Донателло: онѣ выполнены вмѣстѣ съ ученикомъ Брунеллески Микелоцци, однимъ изъ первыхъ архитекторовъ ренессанса, такъ какъ въ этихъ работахъ значительная часть была отведена архитектурѣ, въ области которой Донателло чувствовалъ необходимость имѣть себѣ помощника. Микелоццо былъ извѣстенъ и какъ опытный литейщикъ изъ бронзы: онъ помогалъ Гиберти при исполненіи 2-й двери Battistero; поэтому помощь Микелоццо могла быть особенно цѣнной для Донателло, перешедшаго теперь къ работамъ изъ бронзы. Къ ихъ совмѣстнымъ работамъ относится гробница папы Іоанна XXIII въ Баптистеріи Флоренціи. Низвергнутый Констанцскимъ Соборомъ папа Іоаннъ XXIII скончался во Флоренціи въ 1419 г. и былъ здѣсь похороненъ. Его надгробный памятникъ былъ начатъ въ 1425 г. и оконченъ въ концѣ 20 годовъ. Гробница Іоанна XXIII принадлежитъ къ распространенному въ Италіи типу гробницъ, которыя ставились въ церквахъ, примыкали къ стѣнѣ и представляли сложную группу изъ архитектурныхъ и скульптурныхъ частей, возвышавшуюся иногда до самыхъ сводовъ церкви. Для гробницы папы въ Баптистеріи естественно опредѣлялось мѣсто между двумя изъ колоннъ, которыя идутъ кругомъ внутреннихъ стѣнъ восьмиугольнаго Баптистерія. Мраморный монументъ состоитъ изъ пьедестала съ украшеніемъ изъ гирляндъ; на немъ мраморная надстройка съ нишами и пилястрами; въ нишахъ статуи Вѣры, Надежды и Любви. Надъ этой частью, на консоляхъ поставленъ самый саркафакъ съ надгробной надписью, по сторонамъ которой изображены рельефомъ два согнувшихся сидящихъ putti (чисто Донателловскаго типа), держащихъ концы свитка съ надписью. Наконецъ на саркофагѣ, на ложѣ съ ножками въ видѣ львовъ покоится позолоченная бронзовая фигура умершаго папы. Портретный характеръ и широкія простыя почти классическія складки напоминаютъ нѣсколько стиль Zuccone и Poggio. Вверху помѣщенъ рельефъ мадонны съ младенцемъ на фонѣ люнетты въ видѣ раковины, наконецъ все завершаетъ карнизъ, полузакрытый концами сдѣланнаго изъ мрамора балдахина, вѣнчающаго всю массу памятника. Это первый опытъ гробницы въ стилѣ ренессанса, предшествующій даже постройкамъ Бру-

неллески. Гирлянды, пилястры съ composit-capitell-ями, ниши съ раковинами, putti и карнизъ—все это типичныя формы ренессанса. Но въ этомъ первомъ опытѣ есть и недостатки. Пьедесталъ слишкомъ громоздокъ въ сравненіи съ саркофагомъ. Вся гробница составлена изъ 3-хъ частей, мало связанныхъ другъ съ другомъ. Связь ея съ колоннами красива, но въ сущности случайна, такъ какъ ея формы слишкомъ мелки сравнительно съ внушительною массою колоннъ. Этихъ недостатковъ авторы избѣжали во второй гробницѣ въ Неаполѣ—кардинала Brancacci. Здѣсь особенно красивы 3 фигуры Каріатидъ, держащихъ гробницу, на которой рельефомъ stiacciato изображено Вознесеніе Маріи. Фигура папы лежитъ прямо на саркофагѣ, тѣснѣе связана съ нимъ. Два чистыхъ величавыхъ грустныхъ ангела охраняютъ его покой, вверху, въ люнеттѣ рельефъ мадонны среди святыхъ, затѣмъ арка съ занавѣсью и фигурный фронтонъ. Больше данныхъ для характеристики творчества Донателло въ этомъ періодѣ даетъ рельефъ Благовѣщенія (рис. 22) въ ц. S. Croce во Флоренціи. Повидимому этотъ рельефъ слѣдуетъ также отнести къ концу 20-хъ годовъ къ эпохѣ сотрудничества Донателло съ Michelozzi, такъ какъ архитектурныя формы обрамленія отражаютъ въ общемъ вліяніе архитектурной композиціи Микелоцци на Донателло, хотя въ частностяхъ это обрамленіе есть созданіе совершенно своеобразной фантазіи Донателло. Въ Богоматери превосходно выраженъ моментъ контраста двухъ противоположныхъ движеній. Смущенная появленіемъ ангела, она хочетъ бѣжать, но остановилась, чтобы отвѣтить поклономъ на его привѣтствіе. Складки ея платья представляютъ отзвукъ этихъ двухъ противоположныхъ движеній. Ангелъ чистый и благоговѣйный изящно прихватилъ рукой, какъ дѣлаютъ это женщины, складки длинной одежды, другую руку онъ прижалъ къ груди, привѣтствуя и въ то же время поклоняясь мадоннѣ. Въ чистомъ лиризмѣ, въ типахъ лицъ, въ общихъ формахъ композиціи и настроеніи есть что-то общее съ античными надгробными рельефами. И здѣсь, какъ и въ античныхъ надгробныхъ памятникахъ, фигуры высокаго рельефа помѣщены на рельефномъ фонѣ, среди предметовъ домашней обстановки, въ особомъ зданіи въ родѣ часовни, такъ называемомъ aediculcum. Овальныя головки Маріи и Ангела съ ихъ чистыми формами также отражаютъ вліяніе женскихъ головъ античной скульптуры. Но особенно богато античные элементы сосредоточены въ архитектурѣ ниши. Какъ-то радостно группируетъ Донателло античныя детали, вполнѣ своеобразно, не заботясь о чистотѣ стиля, только съ цѣлью выразить этою причудливою пе-

стротой „alla grotesca“, по выраженію Вазари, что-то юное, ясное, жизнерадостное. Украшенія нанизаны въ избыткѣ, и это типично для ранняго ренессанса, который такъ пестро и съ увлеченіемъ группируетъ формы древняго орнамента, что получается какой-то новый и совсѣмъ особенный стиль. И притомъ какая смѣлость для этой эпохи! Посмотрите: только Донателло, такъ часто опережавшій свое время, могъ сдѣлать этотъ вогнутый фризъ, предвѣстникъ позднѣйшей причудливости и капризовъ барокко. Онъ украшенъ вѣнкомъ съ крылышками и щитами, поставленными наискось. Базы страннымъ образомъ сдѣланы въ видѣ волютъ, пилястры покрыты чешуей и увѣнчаны масками въ духѣ театральныхъ античныхъ масокъ. Посрединѣ и по сторонамъ волюты, вѣнчающей нишу стоитъ три пары чудныхъ Putti, держащихъ концы теперь уже не существующей богатой гирлянды, они тѣсно жмутся другъ къ другу и немного боязливо смотрятъ внизъ съ высоты. Это вполнѣ индивидуальные портреты уличныхъ друзей Донателло. Все въ рельефѣ Благовѣщенія пестро и жизнерадостно, какъ средневѣковая новелла. Только изящество типовъ показываетъ намъ, что мастеръ стоитъ на порогѣ новаго проясненія своихъ формъ, возникающаго, можетъ быть, не безъ вліянія Микелоццо и стилистическихъ особенностей бронзы, съ которой часто имѣлъ дѣло Донателло въ этотъ періодъ. Въ то же время даетъ чувствовать себя и здѣсь мечтательно страстный лиризмъ, родственный настроенію сіенской Надежды. Художникъ какъ будто переживаетъ переходный періодъ лирическихъ и женственно-нѣжныхъ порывовъ, радостныхъ волненій и надеждъ наканунѣ новаго и яркаго перелома въ его внутренней жизни. Въ то же время возрождается какъ будто и религіозное чувство: вмѣсто безобразныхъ Zuccone и Іереміи, съ ихъ грустной скептической улыбкой, Донателло изображаетъ благоговѣйные типы „Надежды“, архангела и Маріи. Такого же благоговѣйнаго лиризма, полнаго любви, грустнаго предчувствія и величаваго страданія исполнены и рельефы Донателло съ изображеніемъ Мадонны и младенца. Рельефныя изображенія Мадонны съ младенцемъ становятся особенно популярны въ Италіи съ началомъ XV-го в. и замѣняютъ въ домахъ прежнія живописныя изображенія Мадонны. Они же помѣщаются и на домахъ, на углахъ улицъ, какъ и теперь зачастую можно видѣть во Флоренціи. Ихъ дѣлаютъ не только изъ мрамора, но чаще всего изъ простого и дешеваго матеріала, изъ скульптурной глины или stucco (мраморная пыль и песокъ), чтобы они всѣмъ могли быть доступны по цѣнѣ. Иногда по глиняной модели, вылѣпленной мастеромъ, его помощники и ученики высѣкали

произведеніе изъ мрамора или отливали изъ бронзы, и до насъ дошли въ нѣкоторыхъ случаяхъ и модель и ея воспроизведеніе. Обыкновенно эти произведенія изъ глины окрашивались совершенно реальными тонами. Изъ дешеваго же матеріала большей частью дѣлались маленькія уличныя ниши съ священными изображеніями, люнетты, алтарики, фризы, рельефы, модели и первые наброски. Также для людей малосостоятельныхъ были предназначены окрашенные слѣпки изъ stucco съ различныхъ выдающихся мраморныхъ и бронзовыхъ работъ и особенно съ рельефовъ Мадонны; множество выдающихся произведеній распространялось такимъ образомъ въ сотняхъ копій по дешевой цѣнѣ. Множество ихъ погибло и только незначительная часть ихъ дошла до насъ. Особенно богатъ ими Берлинскій Музей. Для исторіи искусства они очень важны, потому что часто самые оригиналы, съ которыхъ они сдѣланы, уже безслѣдно исчезли, наконецъ они служатъ лучшимъ доказательствомъ того, какъ распространенъ былъ интересъ къ искусству въ среднемъ и даже въ низшемъ классѣ общества. Въ началѣ XV вѣка мы встрѣчаемъ цѣлую группу мастеровъ, дѣлавшихъ такіе рельефы Мадонны, по большей части безымянныхъ. Они прекрасно представлены въ Берлинскомъ Музеѣ. Самый архаическій и наивный изъ нихъ, такъ называемый „Мастеръ капеллы Pellegrini, потому что, судя по стилю и техникѣ, ему же принадлежатъ сцены страстей въ капеллѣ Pellegrini въ ц. S. Anastasia въ Веронѣ. Уже въ архитектурномъ обрамленіи своего рельефа мадонны онъ типично обозначаетъ свое переходное положеніе въ искусствѣ. Причудливо смѣшаны и нагромождены здѣсь формы чисто готическія и плохо понятаго ренессанса. Фигуры еще изгибаются по готически, складки внизу у рамы образуютъ типическую для готики путаницу, головка уменьшена, тѣло безъ костей. Большой выдающійся лобъ, верхняя губа, набѣжавшая на нижнюю, и полное наивнаго внутренняго чувства выраженіе глубоко лежащихъ глазъ,—таковы черты этого часто встрѣчающагося типа Мадонны мастера капеллы Pellegrini. Но хотя преданія XIV вѣка еще сильны въ немъ, онъ по духу своихъ изображеній рѣшительный натуралистъ. Онъ изображаетъ наивно естественныя чувства, не царицу небесную, а простую итальянку мать съ ея ребенкомъ, простыя и нѣжныя вполнѣ человѣческія чувства. Въ этихъ мадоннахъ мастера капеллы Pellegrini изображаются тѣ добродѣтели, которыя особенно цѣнились въ ту эпоху въ домашнемъ быту, наивность, чистота, любовь между родителями и дѣтьми. Но есть среди этихъ художниковъ, работавшихъ рельефныя изображенія мадоннъ, и такіе мастера,

которые умѣютъ придать типу мадонны больше изящной величавой красоты, не уничтожая впечатлѣнія глубокой человѣчности. Вотъ къ этому второму типу примыкаетъ и типъ Мадонны, созданный Донателло. Только для 2—3 рельефовъ Мадонны авторство Донателло точно засвидѣтельствовано (они помѣщены на другихъ его произведеніяхъ, какъ напримѣръ, на гробницѣ Іоанна XXIII, на гробницѣ Brancacci, на одномъ изъ Падуанскихъ рельефовъ). Но въ современныхъ музеяхъ встрѣчается много рельефовъ Мадонны совершенно того же типа или близкихъ къ нему, часто сдѣланныхъ изъ мрамора и такой хорошей работы, что ихъ приходится приписать самому Донателло, а болѣе слабые его мастерской и подражателямъ. Этотъ типъ Донателловской Мадонны весьма опредѣленный. Ея лицо обращено въ профиль или въ $^3/_4$: у нея большіе красивые глаза, подбородокъ очерченъ выдающейся характерной линіей, на головѣ часто закрывающее ухо покрывало, силуэтъ плеча и руки рѣзко выдвигается, пальцы длинны, нервны и рѣзко согнуты въ суставахъ, платье то тѣсно облекаетъ тѣло, то собирается мелкими складками, тѣло ребенка спеленуто, палецъ часто засунутъ въ ротъ по привычкѣ дѣтей, рельефъ нѣжный, переходящій на фонѣ почти въ гравюру. Мадоннъ этого типа Донателло началъ дѣлать какъ разъ въ концѣ 30-хъ годовъ. Таковъ въ Берлинѣ рельефъ изъ casa Pazzi, самый ранній, и терракотовый большой рельефъ съ великолѣпной и вполнѣ сохранившейся раскраской и позолотой. Страстная грусть величавой и благородной души чувствуется въ почти античныхъ чертахъ Мадонны въ этомъ рельефѣ; характеренъ и контрастъ съ плебейскимъ типомъ младенца, съ его дѣтскимъ индифферентизмомъ или серьезностью, когда онъ вслѣдъ за матерью слагаетъ крестное знаменіе для молитвы. Кругомъ на фонѣ видны въ плоскомъ рельефѣ полнощекія лица ангеловъ. Но особенно хорошъ рельефъ Мадонны, относящійся къ послѣднему періоду творчества Донателло. Это Мадонна della Via Pietra Piana во Флоренціи; ея повтореніе изъ терракоты есть въ Кенсингтонскомъ музеѣ (рис. 23). Обратите вниманіе на выдавшееся плечо, характеръ складокъ и грустное выраженіе. Какъ только увидите эти черты, можете установить связь ихъ съ Донателло, прямую или черезъ его учениковъ.

Въ 1432 году Донателло во второй разъ отправляется въ Римъ. Здѣсь завѣдуетъ онъ украшеніемъ города по случаю пріѣзда императора Сигизмунда въ Римъ (1433 г.). Повидимому, снова обаяніе античныхъ впечатлѣній и неувядающей радости и красоты язычества охватываетъ Донателло, и въ творчествѣ его мы замѣчаемъ новый поворотъ. Прежній благоговѣйный

лиризмъ смѣняется теперь шумнымъ жизнерадостнымъ почти распущеннымъ гимномъ. Въ Zuccone и Niccolò da Uzzano (20-е годы XV в.) Донателло хочетъ подслушать біеніе живого сердца, истомленнаго вѣчнымъ исканіемъ истины, души, огорченной тщетными порывами впередъ. Но выраженіе внутренней жизни духа въ характерныхъ формахъ натурализма не могло удовлетворять Донателло. Стремясь отразить жизнь, великую сущность природы,—онъ безпокойной, страстной душой постоянно искалъ въ окружающемъ мірѣ чертъ, наиболѣе ее выражавшихъ: безграничное многообразіе жизни хотѣлось обнять ему въ созданіи искусства. Старые образы казались узкими, односторонними, когда новая черта въ природѣ поражала его вниманіе. Тогда, увлеченный, онъ бросался въ новый потокъ, пока глазамъ не открывалось болѣе широкое теченіе, чтобы вновь захватить его. Уже не въ улыбкѣ грустной ироніи выражается для Донателло сущность жизни послѣ созданія Zuccone, а въ наливающихся почкахъ весны, въ юной силѣ, бьющей ключемъ, въ красотѣ, расцвѣтающей на глазахъ. Этотъ жизнерадостный духъ отличаетъ многія произведенія Донателло въ зрѣломъ его періодѣ. Что измѣнилось въ душѣ художника? Можетъ быть, онъ увидѣлъ новый свѣтъ радости, счастья, надеждъ, переживъ юный демонизмъ terribilità и періодъ огорченной ироніи?.. Біографія Донателло почти неизвѣстна. Но работы его говорятъ намъ, что вновь поклонился онъ старому кумиру—красотѣ жизнерадостныхъ, вѣчно юныхъ олимпійскихъ боговъ. Впечатлѣнія отъ античной скульптуры рѣзко выдвинули передъ нимъ новую задачу, всегда глубоко привлекательную для скульптора, изображеніе обнаженнаго человѣческаго тѣла. Судьба была ему и здѣсь благопріятна. Возвратившись во Флоренцію, онъ вмѣстѣ съ Michelozzo приступаетъ къ исполненію каѳедры для Собора въ Prato. Контрактъ объ исполненіи этой каѳедры былъ заключенъ Донателло еще 6 лѣтъ назадъ. Каѳедра предназначалась для выставленія передъ народомъ реликвіи Собора, пояса Мадонны. Она прикрѣплена снаружи къ одному изъ угловыхъ столбовъ Собора приблизительно на высотѣ 2-хъ саженей отъ земли. Каѳедра была окончена черезъ 4 года, при чемъ ее додѣлывали уже помощники Донателло. Двойные пилястры между рельефовъ это паузы между строфами этого вакхическаго гимна. Ритмъ и свобода смѣшаны здѣсь также гармонично, какъ въ античномъ искусствѣ. Putti эти маленькіе язычники, которыхъ мы видѣли уже на Сіенскомъ крещальномъ бассейнѣ, здѣсь царятъ и бушуютъ, дерзко нарушая тишину христіанскаго храма. Putti—созданіе эллинизма украшаютъ въ древнемъ искусствѣ саркофаги: они держатъ

вѣнки, танцуютъ и играютъ, собираютъ среди извивающихся по сторонамъ саркофага вѣтвей виноградъ. Renaissance снова вводитъ ихъ въ искусство еще раньше Донателло, но никто не разработалъ такъ ярко этотъ типъ, какъ Донателло. Ключемъ бьетъ въ нихъ жизнерадостность. Каѳедра Прато это огненный гимнъ радости жизни, ея наслажденіямъ. Это новый идеалъ, осужденной средними вѣками ясной, почти чувственной радости жизни, раскрывшейся передъ людьми XV в. Выдѣляясь на золотомъ мозаичномъ фонѣ, putti Донателло несутся въ хороводѣ, схватившись за руки, подъ удары тамбурина (рис. 24). Сила, скрытая въ сердцѣ художника, прорвалась теперь въ этомъ ballo di fanciulli, въ его вакхической жизнерадостности, увлекательно порывистомъ движеніи. Какую-то вѣчную основу природы затронулъ здѣсь художникъ, и только древность и Ренессансъ отразили такъ художественно эту черту въ искусствѣ. Putti одѣты въ тунику съ разрѣзомъ на боку, но къ туникѣ прибавлены плащи и перевязи въ родѣ вуали, чтобы увеличить развивающимися концами впечатлѣніе движенія. Вездѣ пухлыя, ядреныя формы безъ всякой плавности и изящества; это настоящія дѣти деревни; но въ ихъ весельи больше чувственности, чѣмъ безпечности дѣтскихъ игръ. Прекрасно разработанъ рельефъ въ глубину: движеніе изъ фона и въ него встрѣчаются другъ съ другомъ. Каждое отдѣленіе представляетъ маленькій хороводъ. Прекрасна и капитель подъ каѳедрой. Помощникомъ Донателло, отлившимъ эту бронзовую капитель, былъ Микелоццо. Въ извивахъ листвы, какъ бабочки, пріютились всюду маленькіе putti. Но не успѣлъ еще окончить Донателло каѳедры въ Prato, какъ въ мастерской его готовилась уже другая работа, еще лучше этой первой пробы отразившая новый жизнерадостный характеръ его творческихъ настроеній. Правленіе Собора заказало Донателло канторію, трибуну для пѣвчихъ въ Соборѣ, въ 1433 г. (окончена въ 1440 г. Рис. 25). Донателло и здѣсь изобразилъ своихъ putti, но вмѣсто исполненнаго благочестія „Laudate Dominim“ мы видимъ опять какой-то бурный, какъ потокъ, веселый танецъ и бѣготню ни о чемъ не заботящихся Putti. Фонъ опять выложенъ золотой мозаикой; она же украшаетъ и колонки канторіи. Благодаря этимъ колонкамъ кажется, что въ рельефѣ много глубины и воздуха. Putti стали стройнѣй и граціознѣй, чѣмъ въ Prato. Повидимому, непосредственное участіе Донателло въ работѣ проявилось здѣсь въ большей степени. Фигуры обработаны сильно и широко, но не такъ грубо, какъ въ Prato, хотя детали даны лишь настолько, чтобъ производить впечатлѣніе съ высоты, на которой находилась трибуна. Орнаментъ роскошенъ и причудливъ до избытка, въ духѣ

Донателло, и украшенъ разноцвѣтной стеклянной пастой. Вѣроятно, такъ своеобразно понималъ въ концѣ концовъ Донателло античное, сквозь призму жизнерадостности XV в. Вообще античное Донателло преобразуетъ какъ истинный кватрочентистъ въ нѣчто вполнѣ своеобразное, какъ показываетъ бронзовая статуя амура въ Національномъ Музеѣ во Флоренціи. Уже Vasari находитъ костюмъ этого амура немного страннымъ; онъ кажется танцуетъ съ поднятыми руками, около его крылатыхъ сандалій вьется змѣя. Превосходно обработана грудь; вся фигура походитъ на античнаго амура, играющаго въ мячъ въ Uffizi (изъ садовъ Medici). Но въ то же время въ этой статуѣ предполагаютъ и подражаніе типу восточнаго бога Атиса, изображавшагося въ восточныхъ штанахъ. Своеобразно смѣшиваетъ Донателло въ своихъ putti черты античныхъ вліяній съ индивидуальными дѣтскими типами изъ реальной жизни и создаетъ совершенно новые оригинальные типы, полные характерной для той эпохи вакхической жизнерадостности. На нихъ научился Донателло изображать внѣшность ребенка, какъ не изображалась она въ средніе вѣка. Въ средніе вѣка ребенокъ изображался такъ же, какъ взрослый, только поменьше ростомъ, но даже въ томъ же платьѣ. Донателло первый подмѣтилъ безпечную прелесть дѣтскаго возраста и красоту этихъ пухлыхъ налитыхъ формъ. Періодъ отъ 30 до 40-хъ годовъ былъ для Донателло эпохой увлеченія духомъ чуждаго страданію классицизма. Очевидно, въ это время Донателло приближается къ Козимо Медичи. Козимо оказывалъ сильное вліяніе на развитіе художественной жизни во Флоренціи; онъ окружалъ себя художниками, и Донателло пользовался среди нихъ особеннымъ его вниманіемъ. Несомнѣнно, поворотъ къ античнымъ формамъ въ стилѣ Донателло объясняется въ значительной степени вкусами Cosimo и его двора. Донателло реставрируетъ антики изъ собранія Medici, который покупаетъ ихъ съ его совѣта. Изъ медичейскихъ геммъ беретъ онъ сюжеты для мраморныхъ медальоновъ, украшающихъ фризъ двора Palazzo Medici—Riccardi. Таковы Діомедъ съ Палладіемъ, Аѳина и Улиссъ, работы учениковъ Донателло по его моделямъ. Но самымъ замѣчательнымъ твореніемъ Донателло, отражающимъ вліяніе античныхъ формъ, является бронзовая статуя Давида, исполненная для Козьмы Медичи, вѣроятно, въ началѣ 30-хъ годовъ (для двора ихъ Palazzo, рис. 26). Въ этомъ Давидѣ, болѣе похожемъ на Меркурія, чѣмъ на Давида, впервые Донателло возобновляетъ задачу древней скульптуры, создать статую не для ниши, а для обозрѣнія со всѣхъ сторонъ; при чемъ необходимо, чтобы всѣ профили, всѣ повороты статуи были одинаково изящны. Въ то же время

Давидъ есть первое статуарное изображенiе красоты нагого человѣческаго тѣла въ эпоху Возрожденiя, задача, также возникшая подъ влiянiемъ античнаго искусства. Теперь только закончился процессъ, начавшiйся статуями Марка и Георга, т. е. эмансипацiя человѣческой фигуры въ искусствѣ отъ готическихъ оковъ; теперь статуя перестаетъ быть декоративнымъ элементомъ архитектуры и становится вполнѣ самостоятельнымъ цѣлымъ; отпадаютъ и другiя условности, какъ напримѣръ одежда, подъ широкими складками которой была скрыта самая фигура человѣка. Искусство интересуется теперь идеаломъ человѣка вообще, тѣмъ, что для него существенно, а не тою временной и внѣшней оболочкой, которою потребности или условности культуры окружили временнаго и реальнаго человѣка. Мы не найдемъ въ этомъ Гермесѣ, преобразившемся въ Давида, совершенства античныхъ линiй и пропорцiй. Въ сравненiи съ Гермесомъ Праксителя эти контуры, какъ они не плавны, кажутся жесткими и угловатыми, но все же Донателло здѣсь явно заботится о музыкѣ линiй, о плавномъ контурѣ, обобщающемъ сухость деталей. Вся фигура при этомъ составляетъ полный контрастъ замкнутому построенiю Георга; эластичные мускулы точно отдыхаютъ, напряженiе распустилось. Вся поза въ высшей степени свободна; рука съ камнемъ, естественно, безъ напряженiя, точно отдыхая, опирается на бедро, правая такимъ же естественнымъ движенiемъ держитъ мечъ. Своеобразно настроенiе этой головы съ нѣсколько классическими чертами, обрамленной локонами и затѣненной полями шлема убраннаго лавровыми листьями. (Шлемъ на головѣ Голiафа украшенъ рельефной жизненной сценой, представляющей Амура и Психею на колесницѣ, которую везутъ amoretti—варiантъ медичейской камеи). Въ выраженiи есть оттѣнокъ меланхолiи, лиризма; это человѣкъ задумавшiйся надъ тѣмъ, что онъ только что совершилъ. Это моментъ реакцiи послѣ высшаго напряженiя силъ. Въ статуѣ Давида художникъ воплотилъ юность, еще не совсѣмъ расцвѣтшую, но обаятельную въ своей свѣжей многообѣщающей силѣ. „Давидъ" Донателло эту лучшiй символъ и созданiе ранняго Ренессанса. Сильною печатью античности отмѣчено и другое произведенiе Донателло, „Pietà" (теперь въ Кенсингтонскомъ Музеѣ, рис. 27), которое исполнено вѣроятно въ одно время съ каѳедрой въ Prato въ 33—34 г., (какъ можно заключить по приземистымъ и полнымъ формамъ ангеловъ, по характеру ихъ длинныхъ одеждъ). Поразительна сила чувства здѣсь вложеннаго; отъ контраста съ правильными линiями въ духѣ античнаго искусства это чувство кажется еще сильнѣй. Оно переполняетъ настроенiемъ страданiя

даже эти гладкія, плавныя формы, созданныя, кажется, только для смѣха и веселья. Putti, обычно полные жизни и языческаго безчинства, теперь заливаются слезами. Здѣсь античное уравновѣшенное спокойствіе удивительно соединилось съ христіанскимъ паѳосомъ. Этотъ христіанскій паѳосъ впервые появляется здѣсь у Донателло, но онъ получаетъ яркое развитіе въ его творчествѣ въ дальнѣйшемъ періодѣ, къ которому Донателло переходитъ послѣ шумно звучащаго гимна красотѣ и радости жизни, характеризующаго его творчество въ 30-хъ годахъ. Увлеченіе античными формами, казалось бы, должно было развить въ художникѣ склонность къ большей чистотѣ и строгости линій. Однако эти свойства отличаютъ только бронзовую статую Давида съ ея чистой и опредѣленной чеканкой; во всякомъ случаѣ и здѣсь линіи по общему характеру гораздо мягче, чѣмъ въ бронзовыхъ работахъ другихъ флорентійскихъ скульпторовъ XV вѣка. Вообще даже подчиняясь вліянію образцовъ античнаго искусства, Донателло никогда не превращается въ простого копіиста или подражателя; и въ Давидѣ и въ типѣ putto и въ примѣненіи античнаго орнамента онъ создаетъ нѣчто вполнѣ своеобразное. Античное въ его созданіяхъ такъ тѣсно сливается съ формами реальнаго міра и настроеніями ренессанса, что получается совершенно новое органическое цѣлое, въ которомъ надъ призракомъ античности рѣшительно преобладаютъ вкусы и черты XV вѣка. Античное для Донателло въ періодъ отъ 30-хъ до 40-хъ годовъ было въ сущности главнымъ образомъ школой для изученія наготы, но уже съ 40-хъ годовъ порывистая страстная индивидуальность художника снова ярко выступаетъ въ его творчествѣ, подчиняя себѣ самыя античныя вліянія и налагая на нихъ въ высшей степени своеобразную печать.

Какъ разъ къ первой половинѣ 40-хъ годовъ относитъ большинство изслѣдователей декоративныя скульптуры Донателло въ сакристіи церкви s. Lorenzo во Флоренціи. Здѣсь исполненъ имъ цѣлый рядъ рельефовъ, предназначенныхъ служить отдѣлкой для стѣнъ сакристіи, отстроенной Брунеллески. Въ этихъ работахъ, исполненныхъ изъ stucco, живописно мягкій характеръ лѣпки снова вступаетъ въ свои права и съ тѣхъ поръ рѣшительно торжествуетъ въ бронзовыхъ работахъ Донателло, которыми особенно богатъ послѣдній періодъ его жизни. Сакристія была отстроена на средства Medici, и Донателло исполнилъ для нея гробницу Giovanni Medici и украсилъ своды и верхнюю часть стѣнъ сакристіи лѣпными скульптурными работами изъ stucco въ богатой раскраскѣ. Отъ послѣдней теперь не осталось и слѣда, такъ

какъ позднѣе всѣ эти рельефы закрашены были бѣловатымъ тономъ. Потолокъ Донателло украсилъ 8 медальонами; изъ нихъ 4 содержатъ изображенія евангелистовъ съ ихъ символмми; это въ высшей степени характерные индивидуальные типы мыслителей въ состояніи глубокой сосредоточенности, равнодушные къ окружающему, живущіе для себя, а не для зрителей. Ангелъ, левъ, быкъ, орелъ, обычные ихъ символы, держатъ передъ ними ихъ книги, въ которыя они записываютъ слова откровенія. Эти символы въ высшей степени выразительны и полны какой-то странной нервной жизни. Это дѣйствительно символическіе образы тѣхъ чертъ, которыя присущи вдохновенію каждаго евангелиста. Другіе 4 медальона изображаютъ жизнь Іоанна евангелиста. Ихъ стилистическій характеръ интересенъ. Донателло старается посредствомъ изображенія ландшафта и архитектуры зданій въ стилѣ stiacciato углубить свои рельефы и разрѣшить интересовавшую тогда художниковъ задачу перспективнаго сокращенія disotto insu. Въ то же время онъ пытается изобразить въ нихъ людскую толпу въ ея движеніи и сумятицѣ. Особенно характерна для Донателло въ этотъ періодъ одна составная часть этого декоративнаго украшенія сакристіи, именно бронзовыя двери сакристіи. Донателло исполнилъ двѣ бронзовыя двустворчатыя двери для сакристіи. Каждая дверь украшена рельефными фигурами святыхъ и епископовъ, соединенныхъ попарно въ оживленной бесѣдѣ или диспутѣ. Основная тема всегда контрастъ, во 1-хъ внѣшній (одинъ уходитъ другой наступаетъ; одинъ сидитъ, другой стоитъ; оба пишутъ по сторонамъ двойного пюпитра), во 2-хъ внутренній: они вооружены книгами, спорятъ и въ чемъ-то убѣждаютъ одинъ другого, разговариваютъ, пишутъ то спокойно, то въ оживленіи, подыскиваютъ тексты и доказательства и при этомъ всѣ представлены въ такихъ разнообразныхъ позахъ, съ такими характерными лицами, съ такой нервностью движеній, что можно только удивляться изобрѣтательности художника, создавшаго такую массу варіантовъ одной и той же темы. Видно, что Донателло совершенно не заботится теперь о покоѣ и гармоніи. Нѣтъ, онъ ищетъ движенія, душевныхъ контрастовъ и борьбы, чего-то безпокойнаго, волнующихъ бесѣдъ, такъ мало подходящихъ для украшенія строгихъ формъ безмолвной двери. Дверь все замыкаетъ. Эти фигуры напротивъ такъ искренно болтливо выражаютъ свои чувства. Недаромъ Брунеллески съ своимъ строгимъ чувствомъ стиля порицалъ эти двери. Во всякомъ случаѣ онѣ прекрасно характерисуютъ полный жизни индивидуальный и нервный стиль рельефа, къ которому снова возвратился Донателло послѣ жизнерадостнаго

увлеченія античной красотой въ 30-хъ годахъ. Эти двери показываютъ намъ, какъ отъ безпечной ясной жизнерадостности, свѣтлымъ лучомъ промелькнувшей въ творчествѣ Донателло, онъ снова переходитъ къ типичнымъ для его души безпокойнымъ исканіямъ и полной драматизма и страсти психологіи. Всѣ эти качества, составлявшія, очевидно, субъективную сторону его таланта, проявляются особенно ярко въ его работахъ въ Падуѣ, исполненныхъ имъ послѣ украшенія сакристіи, въ періодъ отъ 43—53 года, когда его творческія силы достигли полнаго расцвѣта.

Въ 1443 г. Донателло ѣдетъ въ Падую, куда его приглашали для руководства работами по перестройкѣ хора (части, гдѣ помѣщается алтарь) въ церкви S. Antonio. Работы въ Падуѣ приняли необычайно широкіе размѣры и задержали его здѣсь на 10 лѣтъ. Донателло долженъ былъ исполнить рядъ рельефовъ и статуй изъ бронзы для новаго алтаря въ церкви S. Antonio въ Падуѣ. Первою работой его въ Падуѣ было распятіе, гдѣ онъ, не отказываясь отъ своего индивидуальнаго реалистическаго стиля, сумѣлъ облагородить то страданіе и тѣ черты, которыя когда-то онъ намѣтилъ такъ рѣзко въ распятіи S. Croce. Позднѣе ему же былъ заказанъ бронзовый конный памятникъ умершему въ 1443 г. кондотьеру Erasmo de Narni, прозванному Gattamelata (рис. 28). Конная статуя Gattamelata (1446—53 г.) во многомъ теперь не можетъ насъ удовлетворить, и все-таки это было произведеніе, гдѣ, можетъ быть, болѣе всего сказалась замѣчательная сила дарованія и богатство технической мощи Донателло. Никогда онъ еще не создавалъ такой колоссальной скульптурной массы, такой большой видной со всѣхъ сторонъ фигуры въ выразительномъ движеніи, такого яркаго образца исторической характеристики существеннаго типа эпохи Возрожденія. Теперь онъ воплотилъ въ бронзѣ всѣ тѣ впечатлѣнія, какія испыталъ въ Римѣ. Здѣсь онъ видѣлъ знаменитыхъ конныхъ колоссовъ древности, діоскуровъ и конную статую Марка Аврелія эпохи римскаго упадка. Въ Венеціи онъ зналъ античныхъ коней надъ нартексомъ собора св. Марка. Конь Gattamelat'ы своимъ торжественнымъ шагомъ, тяжеловѣсностью своихъ короткихъ пропорцій напоминаетъ какъ разъ эти образцы древности. Это была первая попытка воскресить искусство древности отливать колоссальныя конныя бронзовыя статуи, послѣ того какъ въ теченіи 1000 лѣтъ никто не рѣшался даже и помыслить объ такой задачѣ. Конь Донателло, поднятый высоко посреди площади на своемъ цоколѣ въ видѣ башни (на рис. 28 видна только верхняя часть цоколя), снизу кажется и легче и стройнѣе, чѣмъ на рисункѣ. Донателло превосходно умѣлъ разсчитывать тотъ эффектъ, который

его статуи могли производить, будучи поставлены на предназначенное имъ мѣсто. Казалось бы, что этотъ тяжелый боевой конь долженъ подавить маленькаго всадника, но психологъ Донателло не забудетъ никогда о человѣческой фигурѣ. Онъ дастъ ей внутреннюю силу, которая сдѣлаетъ понятнымъ ея господство надъ сильнѣйшимъ животнымъ. Въ то время какъ въ формахъ коня Донателло довольствуется общими планами и опускаетъ детали, фигура всадника разработана до мелочей подробно. На богатомъ сѣдлѣ сидитъ спокойно, съ достоинствомъ Gattamelata. Величавыя римскія формы его типа какъ нельзя лучше подходятъ здѣсь къ характеристикѣ индивидуума. Этотъ выслужившійся изъ крестьянъ кондотьеръ, какихъ было такъ много въ XV в., испытанный въ битвахъ военачальникъ, привыкъ однимъ движеніемъ маршальскаго жезла, однимъ взглядомъ очей посылать людей на смерть и управлять ими и собой такъ же, какъ своимъ массивнымъ конемъ, съ которымъ его сухая сдержанная фигура представляетъ такой выразительный контрастъ. Панцырь Gattamelata, его тяжелый мечъ для обѣихъ рукъ и особенно богатое сѣдло съ мелкими скульптурными украшеніями, съ фигурками putti около передней и задней луки, поражаютъ тонкой чистотой отдѣлки. О томъ, какъ разработаны детали, можно судить уже по нервной, чуть замѣтно, но безпрерывно волнующейся линіи, которою очерчена морда коня. Но верхъ художественной характеристики—это лицо Gattamelat'ы. Губы тѣсно сжаты, подбородокъ полонъ силы, глаза изъ подъ нависшихъ бровей, кажется, охватываютъ безграничное поле зрѣнія. Никогда еще не удавалось Донателло такъ гармонически связать античныя римскія формы съ духовнымъ содержаніемъ своего вѣка; это и живой портретъ и идеальный типъ. Въ этомъ стремленіи слить античныя формы съ новымъ міросозерцаніемъ и создать тѣ образы, которые съ наибольшей силой выражаютъ идеалъ, носящійся въ душѣ художника, формы, которыхъ нѣтъ, но которыя настолько органичны, что, кажется, могли бы быть, Донателло является предшественникомъ Леонардо, Рафаэля и Микель Анджело. Въ то время, пока дѣлалась конная статуя, подвигались и работы Донателло для украшенія новаго алтаря. Для этихъ работъ Донателло вызвалъ къ себѣ въ Падую цѣлый рядъ помощниковъ. Они отливали изъ бронзы вылѣпленныя имъ модели статуй и рельефовъ, чеканили и золотили ихъ отдѣльныя части. Уже въ 1448 г. были готовы двѣнадцать рельефныхъ изображеній музицирующихъ ангеловъ, 4 символа евангелистовъ, 7 большихъ статуй и 4 рельефа съ изображеніемъ чудесъ св. Антонія и къ 1450 г. „Ecce homo“. Уже въ 1579 г. падуанскій алтарь былъ пе-

рестроенъ: всѣ скульптурныя произведенія Донателло были переставлены, и хотя теперь онъ вновь реконструированъ, но найти его прежнія истинныя формы и мѣсто каждаго изображенія теперь нѣтъ никакой возможности, и потому приходится разсматривать каждое произведеніе, входившее въ его составъ, въ отдѣльности. Музиципирующіе ангелы (рис. 29 и 30) болѣе всего напоминаютъ творчество Донателло въ 30-хъ годахъ. Но они теперь уже не танцуютъ, нѣтъ въ нихъ прежней распущенности. Они полны серьезности. Иногда они окружены сіяніемъ и одѣты въ легкой хламидѣ или рубашечкѣ. Они играютъ на различныхъ инструментахъ и поютъ, устремивъ взоры въ молитвенникъ. Античное вліяніе чувствуется только въ разрѣзѣ одежды, прилипающей къ тѣлу, въ стремленіи обнажить тѣло, но въ остальномъ это дѣти, какъ они есть, съ ихъ чистотой и наивностью, съ ихъ одутловатыми, пухлыми и порой вовсе некрасивыми формами. Превосходны символы евангелистовъ; еще рѣзче и сильнѣе подчеркнуты въ нихъ символизмъ и настроеніе, чѣмъ въ символахъ сакристіи S. Lorenzo. Въ особенности хорошъ орелъ (рис. 31), представленный въ высшей степени оригинально, съ тонкимъ тѣломъ, обнаруживавшимся подъ широко развернувшимися крыльями, съ царственнымъ и почти грознымъ выраженіемъ силы и высокихъ мыслей. Мощно положилъ онъ свои когти на книгу. Превосходенъ и крылатый левъ св. Марка, сжатый, точно въ клѣткѣ, въ рамкѣ рельефа; сила лапъ и надувшіеся мускулы лба такъ ярко выражаютъ дикую мощь и яростную силу символическаго звѣря. Изъ 7 статуй Донателло, исполненныхъ для алтаря (изображающихъ Мадонну, св. Франциска и св. Антонія Падуанскаго, св. Данiила, св. Людовика, св. Просдоцима, св. Іустину) самымъ оригинальнымъ и интереснымъ созданіемъ кажется Мадонна. Уже рельефныя мадонны Донателло имѣютъ что-то загадачно таинственное въ своемъ взорѣ, устремленномъ на ребенка. То, что у нихъ выражено въ лицѣ, то разлито во всей фигурѣ бронзовой Падуанской мадонны, въ оцѣпененіи неподвижно сидитъ она, съ античными чертами лица, съ волнистою прической Геры, держа на рукахъ своего ребенка съ некрасивыми плебейскими чертами. Византійскіе серафимы украшаютъ ея корону, застежка въ видѣ серафима придерживаетъ плащъ на груди, львиныя лапы поддерживаютъ тронъ, какъ на образцахъ помпейской мебели, головы сфинкса замѣняютъ ручки кресла. Уже странность этого смѣшенія разнородныхъ формъ производитъ какое-то особое мистическое впечатлѣніе; Донателло рѣшительно является здѣсь передъ нами художникомъ настроенія, прибѣгающимъ къ самымъ различнымъ формамъ, реальнымъ, сим-

волическимъ и идеальнымъ, только бы выразить то неуловимое, въ чемъ заключается тайная основа жизни. Есть въ то же время что-то глубоко простое и народное въ выраженіи этого ребенка и матери, еще разъ показывающее близость такихъ художниковъ, какъ Донателло, къ настроеніямъ народной массы. Въ 4-хъ падуанскихъ рельефахъ, изображающихъ чудеса патрона Падуи св. Антонія, достигаетъ полнаго развитія живописный стиль рельефовъ Донателло. Вотъ одинъ изъ нихъ съ изображеніемъ легенды о сердцѣ скупого (рис. 32). Однажды умеръ скупецъ; когда его трупъ вынесли на носилкахъ изъ церкви, св. Антоній проповѣдывалъ народу; онъ говорилъ, что въ груди скупца нѣтъ сердца, его замѣняетъ камень, а сердце схоронено въ сундукахъ съ его богатствомъ; толпа сейчасъ же останавливаетъ носилки, скупцу вскрываютъ грудь и, дѣствительно, вынимаютъ изъ нея камень, въ то время какъ нѣкоторые изъ толпы взламываютъ сундуки скупца и находятъ въ нихъ сердце скупого. Справа мальчишки, испуганные чудомъ, бѣгутъ, цѣпляясь за юбки матерей, толпа съ глубокимъ чувствомъ экстаза и почтенія къ популярному святому окружаетъ его со всѣхъ сторонъ, тѣснится, падаетъ на колѣни, протягиваетъ руки; какъ море, волнуется народная масса, и среди нея, какъ твердый камень вѣры, выдѣляется фигура св. Антонія. Фономъ для изображенной здѣсь толпы служатъ спокойныя линіи архитектуры, которыя вносятъ цезуры въ композицію и, исполненныя въ стилѣ stiacciato, придаютъ ей воздушную глубину. Позади, въ центрѣ видна дверь храма, направо и налѣво портики на столбахъ. Несмотря на сложность композиціи, множество образовъ и глубину изображеннаго пространства, рельефъ нигдѣ не переходитъ за ту идеальную плоскость, которая должна служить ему границей въ эстетическомъ отношеніи. Еще глубже архитектурный фонъ въ другомъ рельефѣ, изображающемъ, какъ св. Антоній исцѣлилъ мальчика, сломавшаго себѣ ногу. На заднемъ планѣ изображенъ какой-то амфитеатръ, на ступеняхъ котораго тамъ и сямъ видны фигуры. Граждане спускаются по лѣстницамъ своихъ домовъ; сбоку стоитъ толстый буржуа, типъ истинно реальнаго жанра. Слѣва изображены двѣ античныя фигуры: бородатый богъ рѣки и нимфа, лежащая около него, очевидно символистическія изображенія мѣста дѣйствія, непосредственно перенесенныя сюда изъ какого-то античнаго рельефа. Характерно это смѣшеніе античныхъ и реальныхъ формъ. Точно Донателло ищетъ какихъ-то новыхъ болѣе выразительныхъ формъ, чѣмъ обычныя, и думаетъ достигнуть ихъ сліяніемъ античнаго и рельнаго элемента; но теперь два элемента не сливаются въ его твореніи въ одно цѣлое

и рѣзко обособленно стоятъ другъ противъ друга, внося какую-то особую причудливо своевольную пестроту и жизнь въ его драматическій разсказъ; это же смѣшеніе чуждыхъ другъ другу элементовъ наблюдали мы и въ Падуанской мадоннѣ. Для изображенія пространства Донателло не довольствуется одной архитектурой, вдали угломъ возвышается недостроенное зданіе и надъ нимъ видны облака и солнце. И зданіе, и облака, и солнце были позолочены, чтобы лучше выдѣляться въ плоскомъ рельефѣ. Главное въ этихъ рельефахъ—изображеніе толпы. Психологія массы, поклоняющейся святому, передана удивительно въ этихъ рельефахъ, и при томъ кипучее вдохновеніе художника (то, что французы называютъ verve) отражается въ каждомъ ударѣ и штрихѣ. Безобразное и обыденное, житейское перепутано съ красотой и граціей, реальное съ античнымъ; спокойно стоящія фигуры и порывистыя, колѣнопреклоненныя и взобравшіеся высоко надъ толпой, карабкающіеся около колоннъ,—все это придаетъ необычайную правду и жизненность разсказу Донателло. Это первые образцы подобныхъ композицій въ итальянскомъ искусствѣ, и впослѣдствіи изъ нихъ разовьются ватиканскія фрески Рафаэля, въ которыхъ такъ искусно размѣщены громадныя массы людей. Рафаэль зналъ падуанскіе рельефы Донателло, и въ Uffizi есть его набросокъ съ „Сердца скупого“, въ его фрескахъ найдутся группы и фигуры, возникшія подъ вліяніемъ этихъ рельефовъ. Чисто христіанскимъ паѳосомъ уже дышитъ и рельефъ „Ecce homo“. Тѣ же putti въ „Ecce homo“, пораженные ужасомъ и горемъ смотрятъ на измученнаго страданіями Христа. Здѣсь нѣтъ уже античной красоты мраморной Pietà Донателло, формы получили теперь индивидуальный и чисто христіанскій характеръ. Грусть и горе, сильно выраженныя уже въ „Ecce homo“, превращаются въ дикій вопль души въ „Положеніи во гробъ“, также исполненномъ для падуанскаго алтаря (вѣроятно, для задней стороны его). Здѣсь художникъ не хочетъ знать никакихъ сдержекъ. Какъ древнія плакальщицы съ растрепанными волосами, простирая руки, раздирая себѣ лицо, вопятъ женщины. Это не горе, это изступленіе; лица искажены отчаяніемъ; все проникнуто потрясающимъ паѳосомъ. Этотъ рельефъ (одинъ не изъ бронзы) сильно пострадалъ отъ времени и оттого, что онъ былъ покрытъ впослѣдствіи слоемъ грубаго лака и stucco. Чтобы лучше уяснить одну особенность падуанскаго стиля Донателло, разсмотримъ еще бронзовый рельефъ „Положеніе во гробъ“ изъ Амбразовскаго собранія въ Вѣнѣ, не принадлежащій ему, но, очевидно, возникшій подъ вліяніемъ падуанскаго „Положенія во гробъ“ и въ падуанской мастерской

Донателло. Вѣроятно, онъ сдѣланъ кѣмъ-нибудь изъ его помощниковъ и, повидимому, отражаетъ типичныя черты и стремленія Донателло въ этомъ періодѣ. Опять встрѣчается здѣсь рѣзкій контрастъ двухъ элементовъ, античнаго и реальнаго, не достигшихъ полноты слиянія. Поразительны эти юные римляне, осторожно опускающіе въ гробъ тѣло Спасителя. Ихъ холодныя, правильныя черты искажены несвойственнымъ имъ страданіемъ, проникнуты чуждой имъ глубиной христіанскаго чувства. А эти патетически поднятыя кверху руки и дикіе потрясающіе вопли древнихъ плакальщицъ на заднемъ планѣ или аккордъ тихой грусти въ женщинахъ правой стороны, въ фигурѣ воина, сидящаго въ углу картины—какъ все это искренно и сильно! Полный стремительности и жизни античный рельефъ на саркофагѣ и маленькій putto направо отъ него своимъ контрастомъ еще сильнѣе выдѣляютъ это настоящее fortissimo нечеловѣческаго горя, грусти, отчаянія. Ясно выступаетъ въ амбразовскомъ рельефѣ своеобразное стремленіе использовать античныя формы для выраженія христіанской психологіи, создать формы небывалыя и въ то же время сильнѣе, чѣмъ всякія другія, способныя выразить внутреннюю сущность изображаемаго чувства. Въ падуанскихъ работахъ Донателло: въ памятникѣ Gattamelata, въ статуѣ мадонны, въ рельефахъ съ изображеніемъ чудесъ св. Антонія мы отмѣчали раньше случаи такого же смѣшенія формъ античныхъ съ современными. Въ ученой Падуѣ, гдѣ мѣстные художники живо интересовались античными фрагментами, Донателло могъ поддаться вліянію мѣстнаго пристрастія къ антикамъ, но стремленіе исказить ихъ прекрасныя холодныя черты крикомъ внутренняго страданія, выразить при ихъ посредствѣ чувство въ его высшемъ напряженіи, въ его чистой сущности, такъ сказать, восходитъ несомнѣнно къ вліянію Донателло. Мѣстные падуанскіе художники, съ ученымъ педантизмомъ копируя античные фрагменты, не могли отнестись къ нимъ такъ оригинально. Только Донателло, стремившійся въ то время передать все разнообразіе человѣческихъ чувствъ, уловить ихъ трепетную жизненность и даже мистицизмъ настроеній, возносящихъ человѣка надъ реальностью въ область символическаго, могъ наложить на эти формы такую яркую индивидуальную печать своего вѣчно мятущагося духа, ищущаго выразить съ наибольшей силой въ искусствѣ трепетную всѣми ощущаемую и неуловимую тайну жизни. Ему не удалось выработать изъ этого смѣшенія разнородныхъ элементовъ новый органическій и цѣльный стиль, но отъ его мощнаго творчества остался навсегда глубокій слѣдъ въ падуанскомъ искусствѣ и особенно въ произведе-

ніяхъ Мантеньи, великаго представителя падуанской школы въ 3-й четверти XV в.

По возвращеніи Донателло изъ Падуи во Флоренцію наступаетъ послѣдній періодъ въ его творчествѣ—стиль его старости. Это тотъ періодъ, который наиболѣе затрудняетъ критиковъ и изслѣдователей: столько въ немъ чего-то страннаго, несдержаннаго. Признать ли что затуманились нѣкогда острые глаза, создавшіе Георга, Zuccone и Давида и начали дрожать ослабнувшія руки? Но какъ разъ въ эту эпоху Донателло создаетъ безчисленный рядъ образовъ въ высшей степени выразительныхъ, исполненныхъ страстности и силы. Однако критиковъ смущаетъ типичное для этого послѣдняго періода въ творчествѣ Донателло отсутствіе всякихъ сдерживающихъ рамокъ. Художникъ совершенно неспособенъ держать себя въ уздѣ и очищать свои чувства въ горнилѣ творчества, онъ жаждетъ перелить только душевный крикъ въ свое произведеніе во всей его примитивной непосредственности. При этомъ, безобразіе индивидуальнаго, къ которому всегда былъ склоненъ художникъ, теперь неудержимо переполняетъ его произведенія. Движенія становятся дикими, лица искаженными. Порою эти образы странны до непонятности, но тѣмъ болѣе они приковываютъ къ себѣ, возбуждая желаніе разрѣшить ихъ загадку. Таковы его рельефы двухъ каѳедръ въ церкви S. Lorenzo. Они были заказаны ему около 1460 г. Смерть помѣшала ему закончить работу. Всѣ модели были закончены и отлиты его ученикомъ Bertoldo, но, какъ кажется, ученикъ изъ піэтета къ памяти учителя передалъ въ бронзѣ его наброски именно въ томъ грубоватомъ первомъ видѣ, въ какомъ они вышли изъ подъ руки Донателло, даже безъ чеканки. Мы видимъ эту скученность, безпорядочное карабканіе куда-то массы людей, странно безобразнаго Христа съ растрепанными волосами и бородой, и во всемъ все же чувствуется какая-то глубоко неподдѣльная искренность своеобразнаго пониманія и экстазъ, не знающій удержу. Художникъ точно хочетъ сказать: пусть всѣ формы будутъ некрасивы, только бы выразить страстныя исканія страдающей души. А наверху, надъ рельефами опять фризъ съ вазами и putti (рис. 33), отзвукъ прежняго Донателло, еще ярче своимъ контрастомъ выдѣляетъ бурное страданіе настоящаго. Та же сила неудержимаго движенія и въ коняхъ, которые хотятъ выскочить изъ угловъ фриза, едва сдерживаемые вожатыми. И во всемъ настроеніе горя, переходящаго въ ужасъ, въ отчаяніе, точно художникъ уже чувствуетъ близость смерти. И вотъ лихорадочно торопится онъ выразить все богатство еще кипящихъ въ немъ чувствъ и мыслей; торопливо, гру-

быми мазками выражаетъ онъ эти внутренніе образы и. скопляя въ какой то сумятицѣ фигуры, превращаетъ свои изображенія въ безпокойно бушующее море. Наряду съ фигурами въ какихъ то конвульсивныхъ движеніяхъ видны фигуры людей совершенно убитыхъ горемъ съ покрытыми головами, съ нависшими волосами, сидящихъ скорчившись на землѣ, точно смерть уже пронеслась надъ ними. Эта несдержанная страсть не знаетъ рамокъ. Stiacciato вдругъ переходитъ въ круглыя фигуры, которыя выходятъ уже изъ границъ картины, прислоняются къ пилястрамъ, а пилястры—рамы впутались въ область самаго рельефа. Такъ разлагается когда-то сдержанный и эстетически продуманный стиль рельефовъ Донателло. Пусть здѣсь все основано на рѣзкихъ контрастахъ, все перепуталось и смѣшалось, но слабѣющій талантъ посмѣетъ ли такъ дерзко нарушить всѣ традиціи, переполнить такой силой выраженія свои созданія? Это слабость въ смыслѣ эстетической гармоніи, это—сила въ смыслѣ христіанской выразительности. Кажется, лишь духовное хочетъ передавать художникъ и, чтобъ передавать его со всей возможной силой, онъ насилуетъ форму, корчитъ и скрючиваетъ ее, безъ боязни впасть въ ошибки; онъ слишкомъ хорошо знаетъ эту форму теперь, чтобъ не остаться господиномъ ея даже въ лихорадочныхъ видѣніяхъ своей фантазіи. Нигдѣ этотъ пылъ экстаза не выраженъ такъ неудержимо, какъ въ „Сошествіи св. Духа на апостоловъ“ (рис. 33). Это дѣйствительно галилейскіе рыбаки, которыхъ іудеи были вправѣ счесть за безумныхъ, и безуміемъ этого порыва, этихъ протянутыхъ рукъ, возбужденныхъ лицъ переполненъ каждый штрихъ, каждая складка. Если это старость, то не безсильная, а кипучая, какъ лава. И при этомъ никакого чувства мѣры, никакого благоразумія! Многіе относятъ къ этому послѣднему періоду и группу „Юдифь и Олофернъ“, первоначально украшавшую фонтанъ во дворѣ palazzo Medici (рис. 34). Послѣ изгнанія Piero Medici эта группа стала символомъ свободной республики, свергшей тирана, и въ 1495 г. поставлена была у входа въ Palazzo Vecchio. Впослѣдствіи по возвращеніи Medici ея мѣсто занялъ „Давидъ“ Микель Анджело, а она была перенесена рядомъ въ Loggia dei Lanzi. Юдифь стоитъ на ложѣ надъ опьянѣвшимъ Олоферномъ. Схвативъ его за волосы, она высоко подняла ему голову, готовясь нанести ему послѣдній смертельный ударъ. Олофернъ сидитъ на подушкѣ, некрасиво свѣсивъ ноги, вылѣпленныя удивительно натуралистически. И поза Юдифи и ея лицо напоминаютъ античную статую Туснельды, стоящей здѣсь же въ Loggia dei Lanzi. Юдифь въ платьѣ античнаго покроя, и на груди ея оплечье, напоминающее

эгиду богини Аѳины. Многіе считаютъ композицію этой статуи очень некрасивой и нескладной, а движеніе руки съ мечомъ слишкомъ вялымъ, но, можетъ быть, это послѣдній моментъ невольнаго колебанія передъ роковымъ ударомъ. Къ этому же послѣднему періоду относится бронзовый Креститель изъ Сіены въ Соборѣ (1457 г.), похожій скорѣе на юродиваго, пророка, бродяшаго по улицамъ города. Здѣсь не видно никакого стремленія къ благородству формъ; ноги грубы, некрасивы, грубая шкура лохмотьями виситъ на тѣлѣ, волосы растрепаны, художникъ передалъ этотъ типъ во всемъ его непосредственномъ и выразительномъ безобразіи и притомъ въ вполнѣ натуралистическомъ стилѣ, со всей тонкостью анатомическихъ деталей. Сродни этому образу и страшная фигура Магдалины (рис. 35). Она вырѣзана изъ дерева, и этотъ матеріалъ сообщаетъ формамъ еще болѣе жесткій угловатый характеръ. Это кающаяся грѣшница, вся подавленная тяжестью своихъ грѣховъ. До такихъ границъ никто еще не доходилъ ни до ни послѣ. Вѣдь она болѣе похожа на скелетъ, чѣмъ на живого человѣка. Но этотъ мертвецъ живетъ, стоя на своихъ изсохшихъ ногахъ, мертвая голова бормочетъ молитвы. Въ ней осталось какъ разъ на столько жизни, сколько нужно, чтобы страдать. Вотъ что сдѣлалъ Донателло изъ этой Венеры христіанскаго искусства (напр. въ изображеніи венеціанцевъ). Кажется, что художникъ уже предчувствовалъ близость громовыхъ словъ Саванаролы: „Покайся, Флоренція! Вѣдь ты сидишь у водъ своихъ грѣховъ“. Мы закончимъ обзоръ произведеній Донателло этимъ Marzocco— скульптурнымъ львомъ, держащимъ гербъ Флоренціи, символомъ государственной мощи родины Донателло, воспитавшей его художественный геній. Marzocco находился передъ Palazzo Vecchio; теперь здѣсь находится его бронзовая копія, а мраморный оригиналъ помѣщенъ въ Національный Музей. Широта работы и смѣлость очертаній, а также сходство съ стилемъ символическихъ животныхъ въ Падуѣ и S. Lorenzo позволяютъ, дѣйствительно, считать авторомъ этого всесвѣтно извѣстнаго Marzocco Донателло. Какъ бы ни судили мы объ этихъ послѣднихъ работахъ Донателло въ смыслѣ эстетическомъ, въ нихъ ясно отразились стремленія, отмѣченныя уже раньше въ работахъ падуанскаго періода. Въ нихъ еще ярче выразилось страстное стремленіе художника переполнить бурной жизнью бездушную матерію. И въ то же время эти безобразныя формы и конвульсивныя движенія свидѣтельствуютъ точно о безсиліи художника выполнить свою задачу въ предѣлахъ эстетическаго. Эти изломанныя, скрюченныя формы точно отражаютъ тщетныя стремленія худож-

ника выразить тотъ синтезъ жизни, который уже началъ выясняться для него за измѣнчивостью частныхъ образовъ и чувствъ реальнаго міра. Здѣсь Донателло уже покидалъ почву quattrocento и какъ бы стремился заглянуть въ дальнѣйшую стадію въ развитіи своего искусства, найти формы и средства для выраженія почти сверхчеловѣческаго паѳоса. Но его эпоха еще не могла ему дать средства для разрѣшенія такихъ задачъ, а смерть, настигшая его въ 1466 году, неумолимой стѣной встала между нимъ и тѣмъ мощнымъ искусствомъ, къ которому онъ тщетно искалъ пути.

Теперь намъ остается подвести итоги. Творческая дѣятельность Донателло начинается въ борьбѣ съ условностями готики. Одержавъ побѣду надъ традиціей, онъ вступаетъ на путь свободнаго подражанія индивидуальной природѣ во всей рѣзкости и случайности ея формъ. Настроенія юной terribilità, бросающей свой вызовъ жизни, смѣняются теперь духомъ скептицизма и чуть замѣтной иронической улыбкой. Въ концѣ 20-хъ годовъ формы Донателло снова проясняются, въ нихъ ясно намѣчается стремленіе къ красотѣ, благородству, къ нѣжной мечтательности и наконецъ въ періодъ отъ 30-го до 40-го года все завершается шумнымъ жизнерадостнымъ гимномъ. Вмѣстѣ съ тѣмъ проявляется вліяніе античныхъ образцовъ на художника. Съ тѣхъ поръ античный элементъ остается навсегда въ его стилѣ, хотя и получаетъ совершенно новую окраску. Въ произведеніяхъ, исполненныхъ въ періодъ отъ 40-го до 53-го г., оба элемента его творчества, реализмъ и классицизмъ выступаютъ въ странномъ и довольно пестромъ сочетаніи; вмѣстѣ съ тѣмъ жизнерадостность снова уступаетъ мѣсто драматизму. Интересъ къ портрету, къ характеру, смѣняется интересомъ къ движенію взволнованной толпы. Но попытки слить античное съ современнымъ, чтобы усилить такимъ образомъ выразительность формъ, не могли еще привести къ образованію органическаго стиля, и только въ Gattamelata ему болѣе всего удается осуществить эти идеальныя формы его воображенія, слить идеализмъ античнаго искусства съ реализмомъ жизни. Точно въ отчаяніи отъ неудачи онъ бросаетъ всякія сдержки. Въ работахъ отъ 53-го до 66-го г. линіи и формы носятъ искаженный характеръ: въ нихъ точно отражаются страданія его души, не нашедшей удовлетворенія въ своихъ творческихъ стремленіяхъ. Онъ изображаетъ отчаяніе людей, потерявшихъ свѣтъ, онъ громоздитъ и ломаетъ формы, онъ хочетъ превратить въ одинъ страстный вопль бездушный камень и металлъ, побѣдить мертвый матеріалъ безсмертіемъ своей кипучей мысли. Какъ потухающій костеръ, вспыхиваетъ яркимъ пламенемъ въ послѣдній разъ его

талантъ, чтобы погаснуть навсегда. Но какъ ни были разнообразны всѣ стадіи развитія Донателло, красной нитью проходитъ черезъ нихъ темпераментъ самого художника, полный страсти, силы, драматизма. Какія бы вліянія не воспринималъ Донателло, вліяніе Брунеллески, Микелоццо, Козимо Медичи, античнаго искусства или мѣстной школы въ Падуѣ, онъ всегда остается самъ собою, преслѣдуетъ одну и ту же цѣль и всегда живетъ однимъ и тѣмъ же интересомъ въ своемъ безпрерывномъ исканіи. Онъ перерабатываетъ всѣ вліянія и налагаетъ на нихъ яркую печать своей индивидуальности. Его искусство всегда исполнено движенія, характера, кипучей внутренней жизни, въ немъ нѣтъ ничего общаго съ спокойной красотой антиковъ или съ гармоничнымъ равновѣсіемъ и кротостью образовъ Гиберти. Если элементъ античной красоты въ творчествѣ Гиберти умѣряетъ рѣзкости и крайности готики и полагаетъ начало тому болѣе свѣтлому гармоническому міросозерцанію, которое легло въ основу новой высшей культуры, то у Донателло нѣтъ этой плавной гармонической красоты, всѣ образы его полны силы и характера, какъ его Георгъ и Маркъ. Въ его творчествѣ отразился переходный періодъ, когда человѣкъ пересталъ уже быть дикимъ звѣремъ и насильникомъ, но и не превратился еще въ представителя вполнѣ мирной культуры, въ типъ кабинетнаго ученаго и мыслителя. Человѣкъ той эпохи, идя по узкому средневѣковому переулку и огибая уголъ дома, еще инстинктивно сжималъ рукоять своего кинжала. Идеалъ силы, крѣпкихъ мускуловъ еще цѣнился высоко. Энергія духа и тѣла была еще болѣе всего необходима въ трудной борьбѣ за существованіе. Образы Донателло такъ же полны силы, грубоваты и величавы, какъ грубая, суровая rustica флорентійскихъ палаццо. Психологія переходнаго человѣка, когда пали старые идеалы, а новые не отлились еще въ законченныя формы, когда всѣ силы и страсти, характеризующія людей средневѣковой Европы и перешедшія въ эпоху Возрожденія, еще кипѣли непримиренныя, въ рѣзкомъ контрастѣ, въ мукахъ внутренняго исканія— вотъ содержаніе творчества Донателло. Всегда стремится онъ заострить въ одномъ пунктѣ и моментѣ выраженіе душевнаго волненія, передать его съ высшей силой напряженія, превратить искусство въ живой крикъ человѣческой души. Глубоко переживаетъ онъ и ярко выражаетъ всѣ разнообразныя состоянія ея: демонизмъ terribilità, разочарованіе и жизнерадостность, бурный драматизмъ и мистическія настроенія, въ которыхъ отражается стремленіе къ сверхчувственному. Въ его стилѣ много живописныхъ элементовъ, потому что только при ихъ помощи онъ могъ

выразить все богатство психологическихъ движеній человѣка новаго времени. Чистая скульптура легко передаетъ явленія статарнаго характера, но переведите ихъ въ состояніе динамическое, и вамъ понадобятся средства живописи: перспектива, т. е. воздухъ, глубина, свѣтотѣнь, порывистость движенія въ одеждахъ, лицахъ и фигурахъ, изображеніе толпы. Все это скорѣе доступно живописи, чѣмъ скульптурѣ съ равновѣсіемъ и обособленностью ея образовъ. Какъ творецъ—Донателло одна изъ самыхъ яркихъ индивидуальностей въ искусствѣ. И если ему не удалось подняться въ своемъ творчествѣ на высшую ступень, которая была достигнута впослѣдствіи Микель Анджело, то все же это исключительный талантъ въ исторіи всего христіанскаго искусства. Въ сущности онъ является отцомъ европейской скульптуры новаго времени, такъ какъ въ его творчествѣ намѣчено въ зачаткахъ большинство ея типическихъ особенностей. Онъ не только разработалъ все богатство техническихъ пріемовъ и средствъ современной скульптуры, но онъ предначерталъ ея внутренній характеръ и развитіе. Онъ сдѣлалъ изображеніе человѣческой фигуры изъ орнамента самостоятельной цѣлью искусства. Подобно людямъ Возрожденія статуи Донателло въ первый разъ вздохнули свободно. Онъ выразилъ душу новаго человѣка со всѣми ея страданіями, страстями, радостью и сомнѣніями и, оторвавъ искусство отъ служенія узкимъ цѣлямъ католицизма, направилъ его на изученіе формъ внѣшняго міра и всей глубины и разнообразія человѣческаго духа, т. е. какъ разъ тѣхъ явленій, которыми такъ страстно интересовалась эпоха Возрожденія. Онъ подготовилъ появленіе Леонардо, Рафаэля и Микель Анджело и самъ уже дошелъ до порога этой новой эпохи въ искусствѣ Возрожденія. Онъ изучалъ форму, но только ради духа, ею выражаемаго, и въ этомъ смыслѣ онъ типичный художникъ христіанской Европы. Онъ намѣтилъ въ своихъ мадоннахъ и въ статуэткѣ Надежды идеалъ новой чисто-христіанской красоты, исполненной глубокаго внутренняго просвѣтляющаго волненія въ противоположность равновѣсію и спокойствію внѣшней языческой красоты. Донателло въ особенности близокъ и понятенъ людямъ современности. Потому что для него, какъ и для современныхъ художниковъ, искусство—есть исповѣдь души. Какой бы формой онъ ни пользовался, реальной, классической или символической, онъ всегда стремится къ одному—выразить субъективныя волненія своего всегда неугомоннаго, отзывчиваго на страданія, благороднаго и полнаго сочувствія къ людямъ сердца.

Намъ остается сказать еще нѣсколько словъ о личности Донателло. У насъ мало точныхъ свѣдѣній объ его жизни, но слово-

охотливый Vasari сохранилъ намъ нѣсколько преданій. Они весьма характерны и независимо отъ внѣшней правдоподобности ихъ несомнѣнно заключаютъ ядро внутренней правды. Эти разсказы возникли подъ вліяніемъ впечатлѣній современниковъ отъ личности Донателло и позволяютъ возсоздать довольно цѣльный образъ. Донателло былъ совершенно чуждъ практическимъ интересамъ флорентійской массы; точно также онъ не принималъ ни малѣйшаго участія въ политической борьбѣ партій во Флоренціи. Искусство было единственнымъ интересомъ его жизни. Въ этомъ городѣ блеска и наживы онъ всю жизнь оставался бѣднякомъ въ буквальномъ смыслѣ слова. „Донато, сынъ Никколо, сына Бетто, скульпторъ, безъ всякаго имущества, за исключеніемъ нѣкоторой мебели и пожитковъ“, гласитъ опросный листъ, составленный передъ введеніемъ новаго налога во Флоренціи. Донателло всю жизнь оставался холостымъ, но изъ опросныхъ листовъ мы узнаемъ, что онъ содержитъ старуху мать, сестру вдову и ея сына, живущихъ съ нимъ вмѣстѣ въ бѣдныхъ маленькихъ квартиркахъ, которыя то и дѣло приходится мѣнять. Щедрость, самоотреченіе Донателло, повидимому, были безграничны. Трудный вопросъ о собственности онъ разрѣшилъ очень просто. Свой заработокъ онъ не пряталъ, а складывалъ въ корзину, подвѣшенную къ потолку, чтобы его друзья и ученики могли по мѣрѣ своихъ надобностей черпать изъ этого источника, сколько имъ угодно. Понятно, что разбогатѣть при такихъ условіяхъ было трудно. Но когда вопросъ о платѣ былъ связанъ съ вопросомъ о значеніи художника, его работы, Донателло умѣлъ постоять за себя. Однажды какой-то купецъ заказалъ ему бронзовую голову. Когда работа была окончена, купецъ не сошелся въ цѣнѣ съ Донателло; рѣшили избрать посредникомъ Козьму Медичи. Послѣдній, поставивъ бюстъ, чтобы его лучше было видно, на открытомъ балконѣ, сталъ доказывать купцу, что назначенная имъ цѣна черезчуръ умѣренна. „Но онъ сдѣлалъ этотъ бюстъ въ мѣсячный срокъ или даже меньшій, выходитъ, значитъ, что я плачу ему по полфлорину за день“.— возразилъ купецъ. „Да,—воскликнулъ возмущенный художникъ,— и я могу въ сотую часть часа разрушить трудъ цѣлаго года!“ Съ этими словами Донателло ударилъ наотмашь бюстъ, и онъ полетѣлъ на улицу и разбился въ дребезги. „Видно вамъ привычнѣе торговать бобами, чѣмъ статуями!“—добавилъ Донателло, обращаясь къ купцу. Пораженный купецъ готовъ былъ заплатить двойную сумму, только бы онъ согласился начать работу вновь. Но безсильны были убѣдить художника и просьбы купца, и настоянія Козьмы. Человѣкъ не отъ міра сего, онъ, однако, не имѣлъ и

тѣни суровости аскета. Его живой нравъ и острый умъ были всѣмъ извѣстны во Флоренціи. Подъ старость слабость рукъ мѣшала художнику работать, какъ въ былое время. Бѣднякъ по прежнему, онъ жилъ лишь благодѣяніями Медичи. Сынъ Козьмы Медичи подарилъ ему маленькое имѣньице. Восторгъ Донателло былъ безграниченъ. Но годъ спустя онъ умоляетъ Петра Медичи взять у него назадъ имѣніе и возвратить ему свободу и покой. Безконечныя жалобы арендатора, буря, сорвавшая крышу съ голубятни; опустошившая поля и виноградники, сборщики податей, угнавшіе скотъ, довели художника до отчаянія. Медичи положилъ конецъ волненіямъ Донателло, отобравъ имѣніе и назначивъ ему еженедѣльную пенсію. Въ предсмертныя минуты къ больному Донателло пришли родственники съ выраженіемъ сочувствія. Они настаивали, чтобы онъ отказалъ имъ ничтожный кусокъ земли, которымъ онъ владѣлъ еще въ окрестности Prato. „Нѣтъ, милые родственники,—сказалъ Донателло,—я не могу вамъ сдѣлать это удовольствіе, потому что я хочу, и какъ мнѣ кажется, разумно, завѣщать этотъ участокъ крестьянину, который всегда надъ нимъ работалъ и убивался, а не вамъ, никогда ничего не сдѣлавшимъ для этой земли и желающимъ только владѣть ею. Теперь вамъ угодно получить ее въ подарокъ отъ меня въ благодарпость за ваше посѣщеніе?.. Отправляйтесь съ Богомъ! Даю вамъ мое благословеніе!“ Посмотрите на этотъ портретъ Донателло, исполненный его современникомъ и другомъ Paolo Ucelli. Все въ этомъ лицѣ полно силы, страсти, энергіи. Но несмотря на суровый характеръ перваго впечатлѣнія, въ бархатистомъ взорѣ этихъ прекрасныхъ глазъ чувствуется отблескъ внутренней мягкости души. Да этотъ человѣкъ не изъ тѣхъ, что ни холодны, ни горячи. Онъ весь огонь и тепло, онъ понимаетъ жизнь опредѣленно и въ одномъ направленіи. Есть что-то сходное въ этомъ лицѣ съ лицомъ его ап. Марка. Та же сила, честность, прямота, но соединенная съ еще большей глубиной и сложностью натуры, относящейся съ высшей чуткостью и серьезностью къ принятому на себя въ жизни духовному подвигу.

Литература. Semper, H. Donatello, seine Zeit und seine Schule 1875; Ergänzung: Donatellos Leben und Werke 1887. Müntz, E. Donatello 1885 (по-французски). Schmarsow, A. Donatello 1886 (по-нѣмецки; выдающаяся по своему значенію работа); Meyer, A. Donatello (Künstel.-Monogr. Knackfuss 1903). Schottmüller Frida Donatello 1904 (выдающаяся работа по анализу стиля Донателло). Schubring, P. Donatello 1907 (съ хорошо составленнымъ текстомъ и 277-ью снимками; ц. 5 р.). Почти вся богатая литература о Донателло указана у Tschudi Donatello e la critica moderna 1887.

Якопо делла Кверча.

(1374—1438).

Связь Якопо д. Кверча съ Сіенской школой. Посѣщеніе Флоренціи. Гробница Ilaria del Caretto. Алтарь въ ц. S. Frediano. Рельефы Fonte Gaja. Kontraposto. Рельефъ съ крещальнаго бассейна въ Сіенѣ. Рельефы Болонскаго портала. „Грѣхопаденіе". Идеальный стиль. Вліяніе классицизма. Недостатки художественнаго стиля Quercia. „Изгнаніе изъ Рая". Психологическіе мотивы. Связь между Кверча и Микель-Анджело. „Сотвореніе Евы". Флорентійскій реализмъ и Кверча. Статуи люнеты портала ц. св. Петронія. Мадонна въ Луврѣ. Общая характеристика творчества Кверча.

Донателло въ развитіи своего творчества успѣлъ достигнуть той ступени, которая, какъ грань, отдѣляетъ міръ реальныхъ чувствъ и образовъ отъ постигаемаго лишь душой художника міра идеальнаго, сверхчеловѣческаго, титаническаго по характеру чувствъ, олицетворяющаго основныя начала жизни въ ихъ элементарной мощи. Но чтобы создать такіе образы, художникъ долженъ возвышаться надъ реальнымъ и изъ глубины своего „я" переплавлять реальность въ новые еще небывалые образы, болѣе мощные, чѣмъ земная ограниченность, но столь же органическіе, какъ она. Донателло былъ глубоко индивидуаленъ, даже субъективенъ, полонъ внутренней мощи и страсти, но чувство реальнаго слишкомъ было сильно въ этомъ флорентинцѣ, возросшемъ въ атмосферѣ трезвости и реальныхъ интересовъ торгово-промышленнаго города. Во всѣхъ его созданіяхъ послѣдняго періода замѣчается или борьба противоположныхъ элементовъ, не достигшихъ полноты слиянія, или крайній реализмъ, чуждый всякихъ сдержекъ, и развѣ только образъ Gattamelat'ы, въ высшей степени цѣльный и мощный, уже переходитъ за границы реальнаго портрета въ область идеала, зародившагося въ самой глубинѣ творческой души. Нужна была поэзія холмовъ Сіены, оторванный отъ міра субъективный, мистическій лиризмъ ея искусства, стремящагося къ сверхземному, чтобы подготовить появленіе художника, способнаго не только подчиняться земному, но отрываясь отъ назойливыхъ мелочей реальнаго, воплощать лишь внутреннія про-

зрѣнія творческаго духа. Впрочемъ только этой способностью возвышаться надъ реальностью, прозрѣвать сверхчувственное и связанъ съ сіенской почвой старшій современникъ Донателло, скульпторъ Jacopo da Quercia, уроженецъ Сіены (вѣроятно, мѣстечка близъ Сіены, Quercia Grossa). Ни у одного изъ сіенскихъ художниковъ, предшественниковъ Jacopo da Quercia, нѣтъ и намека на ту первозданную мощь, которой обвѣяны наиболѣе типичныя созданія Quercia. Хотя нѣжность сіенскаго лиризма и не чужда Quercia, но при первомъ взглядѣ она кажется совершенно противоположной титаническому духу образовъ Quercia, который въ томъ немногомъ, что имъ было создано, явился настоящимъ провозвѣстникомъ творчества Микель Анджело. Но если между Quercia и сіенскими скульпторами, его предшественниками, нѣтъ ничего общаго, то все же въ Сіенѣ могъ онъ получить тѣ первыя сильныя художественныя впечатлѣнія, которыя развили его склонность къ величавому, къ формамъ обобщающимъ идеальнымъ. Благородно-царственныя мадонны Duccio di Buoninsegna и Simone Martini, символическіе образы Ambrogio Lorenzetti и наконецъ вторая каѳедра Николая Пизанскаго, украшавшая Сіенскій Соборъ, могли рано опредѣлить тотъ путь, по которому направилось творчество Quercia. Характеръ идеальнаго величія, какъ общая печать стиля Николло Пизано, присущъ и его сіенской каѳедрѣ, хотя типы ея рельефовъ и отличаются болѣе индивидуальными чертами, чѣмъ изображенія на Пизанской каѳедрѣ. Чума, голодъ и борьба партій заставили Quercia уѣхать изъ Сіены во Флоренцію послѣ того какъ онъ уже пріобрѣлъ въ Сіенѣ извѣстность, исполненной имъ конной статуей (вѣроятно, Gian Tedesco полководца гибеллиновъ въ Сіенѣ). Во Флоренціи онъ встрѣтился съ лучшими художниками той эпохи и принималъ участіе въ знаменитомъ конкурсѣ 1402 г., и его рельефъ такъ понравился, что, если бы не такіе сильные конкуренты, какъ Гиберти и Брунеллески, то онъ, по словамъ Vasari, получилъ бы заказъ на исполненіе 2-й двери Battistero. Хотя фигуры въ его рельефѣ были „benissimo disegno“, но имъ недоставало тонкости (Вазари). Потерпѣвъ неудачу во Флоренціи, Quercia, вѣроятно, переѣзжаетъ въ Лукку, съ которой связаны первыя дошедшія до насъ его работы. Въ Соборѣ Лукки находится одно изъ самыхъ замѣчательныхъ произведеній Quercia, гробница Ilaria del Caretto, жены тиранна Лукки Paolo Guinigi. Она относится къ первымъ годамъ 15 в. (1406 г.?) и исполнена въ простомъ, благородномъ и спокойно величавомъ стилѣ. Въ этомъ саркофагѣ (рис. 37) прежде всего поражаютъ двѣ особенности, это во 1) обнаженныя дѣти, поддер-

живающія тяжелую гирлянду, исполненныя очень жизненно, смѣлымъ сильнымъ рѣзцомъ. Этотъ мотивъ въ украшеніи саркофага заимствованъ прямо изъ рельефовъ римскаго искусства. Но античные амуры и геніи утратили теперь свой идеальный характеръ. Съ большими головами, съ пухлыми формами, съ слегка выпяченнымъ животомъ эти маленькіе здоровяки стоятъ ближе къ землѣ, чѣмъ къ богамъ. Это putti Возрожденія, типъ реальнаго ребенка, пластическую прелесть формъ котораго впервые оцѣнили художники quattrocento. Мы видѣли, какъ Донателло разрабатывалъ этотъ типъ, никогда не разставаясь съ нимъ, украшая образами putti почти каждое свое произведеніе. Съ такимъ же увлеченіемъ относились къ нему и всѣ художники quattrocento. Putto гнѣздится повсюду, въ гирляндахъ орнамента, на постаментѣ гробницы, на фронтонѣ кіота, онъ выглядываетъ изъ за складокъ материнской юбки, просовываетъ голову сквозь перила, не отстаетъ отъ старшихъ въ процессіи, глядитъ съ высоты фонтана, съ косяка дверей, со стѣнъ и съ потолковъ. Выдерживая свою роль охранителей саркофага у Quercia, они строятъ важныя печальныя мины, и это придаетъ имъ наивный комизмъ, типичный для дѣтей, играющихъ роль взрослыхъ. Только эпоха гуманизма, развивавшаяся подъ знаменемъ человѣческаго, могла такъ прочувствовать эти образы. Вторая особенность—это самая форма саркофага, предназначеннаго для обозрѣнія со всѣхъ сторонъ, необычная въ Тосканѣ, гдѣ саркофагъ обыкновенно дѣлался въ формѣ ниши, былъ высокъ и прислоненъ къ стѣнѣ. Но эта форма обычна во Франціи, выступы и валики самаго пьедестала съ ихъ изгибами и выкружками по угламъ носятъ вполнѣ готическій характеръ. О готическомъ французскомъ вліяніи говоритъ и фигура собаки, лежащей подъ ногами Ilaria del Caretto. Статуи готическихъ гробницъ обыкновенно опираются на фигурку животнаго, имѣющаго или символическій смыслъ (наприм. вѣрность жены мужу) или значеніе вѣрнаго друга охранителя. Наконецъ въ готическомъ типѣ исполнена и самая фигура умершей. Складки такъ расположены, какъ будто они характеризуютъ стоящую, а не лежащую фигуру. Эти „стоячія складки" обычны въ готическихъ гробницахъ Средней Европы. Тѣло въ нижней части фигуры выражено недостаточно массивно. Оно точно вдавлено въ этой части. Но большая простота замысла и симпатичное мягкое выраженіе изящнаго лица, точно говорящее о сочувствіи художника къ этой юной такъ рано прервавшейся жизни, свидѣтельствуютъ уже о новыхъ вѣяніяхъ въ искусствѣ, торжествующихъ надъ условностями готики. Торжественный покой смерти прекрасно выраженъ художникомъ.

Кажется, она не умерла, а только спитъ. И въ этой жизненности характеристики, чуждой всякаго церковнаго символизма, опять отражается интересъ эпохи ренессанса къ чисто человѣческому. Этой простоты не сохранилъ Quercia въ своихъ позднѣйшихъ работахъ. Изъ нихъ намъ извѣстны работы въ ц. S. Frediano въ Луккѣ для семьи Trenta,—надгробные камни и алтарь со статуями мадонны и святыхъ (1413 г.), съ рельефами на пределлѣ,—и оригинальный бассейнъ Fonte Gaia (1414—1418 г.) въ Сіенѣ, на площади передъ ратушей (Palazzo Pubblico), украшенный рельефн. изображеніями мадонны и добродѣтелей и двумя рельефами: сотвореніе Адама и изгнаніе изъ Рая. Отъ этого „Бассейна Радости" Jacopo и получилъ отъ своихъ согражданъ свое новое прозвище, Jacopo della Fonte. Мраморный бассейнъ Fonte Gaia, сильно попорченный въ теченіе 500 лѣтъ дождемъ и непогодой и камнями мальчишекъ, дошелъ до насъ лишь въ жалкихъ остаткахъ, хранящихся въ Музеѣ. На площади же его замѣняетъ въ общемъ довольно вѣрно исполненная реконструкція. Статуи мадонны и добродѣтелей, украшающихъ бассейнъ, и въ еще большей степени статуи въ нишахъ алтаря въ ц. S. Frediano обнаруживаютъ яркіе признаки готической манеры. Фигуры алтаря изысканно изогнуты, широкія складки плотныхъ матерій безпокойно волнуются, ноги закрыты волнами подъ массой складокъ. Самыя складки полны капризнаго движенія, которое при томъ совсѣмъ не связано съ движеніемъ фигуръ. Но несмотря на всѣ эти условности, фигуры очерчены величавымъ абрисомъ и полны какой-то особенной, волнующей зрителя жизни. Это обиліе прихотливаго движенія въ складкахъ обнаруживаетъ стремленіе художника оживить уже близкія къ оцѣпененію готическія формы, и въ этомъ также отражается вліяніе новыхъ вѣяній на художника. Но въ алтарѣ S. Frediano движеніе остается чисто внѣшнимъ, поверхностнымъ. Иначе въ рельефахъ Fonte Gaia (рис. 40, изобр. Мудрости); здѣсь все тѣ же готическія складки, формы и пропорціи, но онѣ становятся шире, массивнѣй и текучей. Фигуры какъ будто освобождаются изъ стѣснявшей ихъ запутанной оболочки. Онѣ расправляютъ свои члены, располагаются свободно, легко, по собственной волѣ, а не въ силу стилистической схемы, поворачиваются въ бедрахъ. Дыханіе жизни торжествуетъ надъ оцѣпененіемъ, и юныя лица озаряются сознательнымъ, радостнымъ выраженіемъ, и головы склоняются свободно на гибкихъ шеяхъ, какъ цвѣты на стебляхъ. Въ то же время формы становятся полнѣй и получаютъ величавый характеръ. Движеніе теперь охватываетъ уже самыя фигуры. Если форма есть языкъ искусства, какъ слово есть орудіе рѣчи, то движеніе формы есть душа искусства, его скрытая

мысль. Какъ разъ интересъ къ этой скрытой душѣ формы--къ движенiю и характеренъ для творчества Quercia. Во всемъ творчествѣ Донателло, не исключая даже послѣдняго его перiода, мы не найдемъ такого плавнаго, свободно-величаваго, эпически широкаго движенiя. Особенно характеренъ для Quercia этотъ поворотъ корпуса въ бедрахъ, позволяющiй особенно характерно выразить принципъ contraposto, т. е. системы сложныхъ движенiй, контрастныхъ, противоположныхъ и въ то же время взаимно-уравновѣшенныхъ во всѣхъ частяхъ тѣла, позволяющихъ скульптору показать фигуру не въ плоскостномъ изображенiи, а простирающейся въ глубину. Kontraposto еще слабо выраженъ въ искусствѣ quattrocento, но онъ ярко проявляется въ XVI в. и особенно въ эпоху барокко, отцомъ котораго былъ Микель Анджело. Во всемъ искусствѣ первой половины XV в. мы не найдемъ ничего, что въ этомъ отношенiи было бы сродни созданiямъ Quercia. Нужно перенестись черезъ 100 лѣтъ, чтобы на сводахъ Сикстинской капеллы, въ Сивиллахъ Микель Анджело впервые встрѣтить истинныхъ внучекъ Добродѣтелей съ Fonte Gaia. Но въ фигурахъ Fonte Gaia еще сильно чувствуется пристрастiе готики къ тяжелымъ и широкимъ волнамъ сложныхъ складокъ. Въ нихъ отражалось возбужденное и страстное до аффектацiи чувство переходной эпохи, конца средневѣковья. Игра пятенъ свѣта и рѣзкихъ тѣней усиливала живописный стиль этихъ складокъ. Эпоха ранняго ренессанса стремилась напротивъ къ проясненiю и успокоенiю формъ и чувствъ, къ суховатой строгости линiй. Вообще линiя господствуетъ въ quattrocento надъ колоритомъ и мягкой свѣтотѣнью; перспектива линiй, открытая Брунеллески, преобладаетъ надъ воздушной перспективою тоновъ и тѣней. (Живописные рельефы Донателло въ сущности были также пережиткомъ средневѣковаго вкуса, перенесеннымъ на почву ренессанса). Это проясненiе формъ, стремленiе успокоить живописно вьющiяся складки замѣчается и въ постепенномъ развитiи творчества Quercia. Къ 1430 г. относится окончанiе заказаннаго въ 1419 г. Quercia крещальнаго бассейна въ Сiенскомъ Баптистерiи. Этотъ памятникъ особенно типиченъ какъ явленiе переходной эпохи. Его нижняя часть исполнена въ готическомъ стилѣ, какъ показываютъ выступы базы, острыя арки нишъ и среднiй столбъ, представляющiй пучекъ колонокъ, увѣнчанныхъ готическими капителями (рельефы нижней части исполнены Гиберти, Турини, Донателло, и одинъ „Явленiе Ангела Захарiи"—Quercia). Напротивъ, въ верхней части господствуетъ стиль ренессанса, какъ видно по орнаменту карнизовъ, фронтонамъ, круглымъ нишамъ,

капителямъ и канеллировкѣ пилястръ. Кромѣ „Явленія Ангела Захаріи“, Quercia исполнена статуэтка Крестителя на вершинѣ бассейна и 4 рельефныхъ фигуры пророковъ въ нишахъ киворія въ томъ же бассейнѣ. Захарія уже готовъ взяться за кадило, какъ Ангелъ, властно наложивъ на него свою руку, склоняется къ Захаріи. И Захарія, глубоко потрясенный, внимаетъ ему, узнавъ въ немъ божественнаго вѣстника. Между тѣмъ толпа передъ алтаремъ волнуется, видя промедленіе въ богослуженіи, всѣ взоры обращены къ алтарю. Характерныя позы и яркіе жесты изумленія стоящихъ слѣва оттѣняетъ по контрасту спокойная красивая фигура справа. Въ складкахъ есть еще слѣды безпокойнаго волненія готики, но въ общемъ онѣ носятъ уже ясный и естественный характеръ, позы выразительны и изящны. Характерно для эпохи ренессанса, что Quercia такъ-же, какъ Гиберти и Донателло, интересуется передачей перспективнаго пространства, выраженіемъ пространства черезъ пластику формъ. Рельефъ Quercia въ противоположность рельефамъ Гиберти и Донателло гораздо проще, чуждъ всякой сложности и хорошо передаетъ глубину пространства. Нѣтъ рѣзкихъ дѣленій, какъ въ „Танцѣ Соломеи“ Донателло; глазъ постепенно переходитъ отъ первопланныхъ фигуръ къ болѣе низкому рельефу средняго плана и къ мягкому stiacciato дальняго, проникаетъ сквозь арки и углубляется въ видные сквозь нихъ переходы. И несмотря на удачное изображеніе архитектуры, она играетъ лишь второстепенную роль, до извѣстной степени еще носитъ печать Джоттовскаго символизма, только намекаетъ на обстановку, но еще не передаетъ ее реально и даже не совсѣмъ согласуется съ размѣрами фигуръ. Весь интересъ сосредоточенъ на человѣческой фигурѣ, на внутренней психологической сторонѣ, отчего вся композиція, несмотря на нѣсколько плоскій, живописно мягкій стиль самаго рельефа, и производитъ впечатлѣніе очень ясное и полное силы. Именно такими свойствами отличается послѣднее и лучшее произведеніе Jacopo da Quercia, съ которымъ главнымъ образомъ связана его слава, порталъ ц. S. Petronio въ Болоньѣ (исполненъ 1425—38 г.), украшенный рельефами на притолкѣ двери и по боковымъ откосамъ. Рельефы изображаютъ: по откосамъ исторію прародителей (Сотвореніе Адама и Евы, Грѣхопаденіе, Изгнаніе изъ Рая, Трудъ въ потѣ лица, Жертва Авеля, Убіеніе Авеля, Выходъ изъ Ковчега, Опьяненіе Ноя, Жертвоприношеніе Авраама), а на притолкѣ сцены изъ дѣтства Христа (Рождество Христово, Поклоненіе волхвовъ, Представленіе во храмъ, Избіеніе младенцевъ, Бѣгство въ Египетъ). Вотъ рельефъ Грѣхопаденія (рис. 38). Мы

видимъ, Кверча пользуется случаемъ, чтобы ограничиться, гдѣ можно, изображенiемъ лишь одной наготы, очерченной ясной, гибкой линiей; одежда допускается теперь, но какъ второстепенный элементъ, надъ которымъ торжествуетъ величавое движенiе формъ и линiй, повсюду выступающихъ сквозь складки. Опредѣлить основную линiю въ движенiи тѣла—вотъ что составляетъ теперь главную его задачу. Одежда слѣдуетъ за тѣломъ или подчеркиваетъ его движенiе по контрасту. Психологическiй моментъ выраженъ чрезвычайно ярко. Плодъ уже въ рукахъ Евы, поддающейся обольстительнымъ рѣчамъ змѣя. (Какъ оригинально извивается змѣиное тѣло, пропущенное сквозь отверстiе въ древесномъ стволѣ). Она старается уже прельстить своей красотой Адама. Въ нетерпѣливомъ, рѣзкомъ жестѣ послѣдняго чувствуется охватившiй его порывъ страсти. Яркость выраженiя достигаетъ поразительной силы, и самый выборъ момента придаетъ изображенiю чисто психологическiй интересъ, чуждый всякихъ признаковъ церковности. Но особенно бросается въ глаза этотъ мощный характеръ тѣлъ, очерченныхъ только общими величавыми линiями. И несмотря на то, что эти идеальныя тѣла очерчены замкнутой линiей и члены не отходятъ далеко отъ корпуса, они всѣ охвачены плавнымъ и какъ будто длящимся движенiемъ. Характеренъ и самый стиль этихъ замкнутыхъ линiй. Въ то время какъ Флоренцiя стремится къ утонченно нѣжной обработкѣ мрамора, къ мелочной, отчетливой во всѣхъ подробностяхъ, чеканкѣ бронзы, Jacopo равнодушенъ къ деталямъ, онъ стремится какъ всегда уловить лишь общее и схематизируетъ формы, чтобы тѣмъ сильнѣе выразить самое существенное. Въ послѣднемъ отношенiи Кверча отчасти примыкаетъ непосредственно къ схематизацiи и лаконизму искусства XIV столѣтiя и именно къ Андреа Pisano, у котораго онъ даже прямо заимствуетъ отдѣльныя черты своихъ композицiй. И онъ схватываетъ какъ разъ то, что съ такимъ трудомъ доставалось флорентинцамъ, погруженнымъ въ мелочи реализма, увлекающимся яркостью индивидуальной характеристики. При помощи открытаго имъ характернаго поворота въ бедрахъ и связаннаго съ нимъ contraposto, онъ и въ рельефѣ развертываетъ фигуры въ глубину въ окружающемъ ихъ пространствѣ и достигаетъ замѣчательной свободы, широты и плавности въ передачѣ движенiя. При этомъ Кверча идетъ не путемъ изученiя мелочей, а путемъ пренебреженiя къ нимъ, свободнаго обобщенiя формъ, претворенiя ихъ изъ глубины своего „я“ въ совершенно идеальныя формы. Онъ не заботится о передачѣ тонкостей матерiала, подобно флорентинцамъ (его одежды совершенно идеальны), но смѣло стили-

зируетъ формы, видоизмѣняя и подчеркивая ихъ характеръ сообразно съ идеаломъ, живущимъ въ его душѣ. Это идеалъ первозданной сверхчеловѣческой мощи, основныхъ примитивныхъ психическихъ движеній, истинныхъ дѣтей природы, людей сильныхъ и прекрасныхъ, какъ полубоги, въ сравненіи съ жалкимъ поколѣніемъ современности. Чтобы передать эту мощь и психику этихъ идеальныхъ несуществующихъ образовъ, онъ пронизываетъ ихъ движеніемъ, подчеркиваетъ выпуклость мускуловъ, преувеличиваетъ жировыя наслоенія, обобщаетъ мелочи плавною и смѣлой линіей. И въ этомъ свободномъ отношеніи къ реальному чувствуется вліяніе античнаго искусства на Кверча. Если Донателло находитъ въ античномъ искусствѣ руководство къ болѣе правильному и реальному изображенію человѣческой фигуры, то Кверча бросается въ глаза другая сторона античныхъ образовъ, идеализмъ ихъ стилизованной формы, обобщеніе реальныхъ чертъ и частностей согласно съ высшимъ идеаломъ, живущимъ въ душѣ художника. Изъ всѣхъ рельефовъ ренессанса его рельефы стоятъ ближе всего къ античнымъ. Въ противоположность живописной мягкости и перепутанности линій въ рельефахъ Донателло рельефныя фигуры Кверча ясно, точно обособленныя статуи, выдѣляются на фонѣ и опредѣленностью идеальныхъ характерныхъ очертаній напоминаютъ болѣе всего чисто скульптурный стиль греческихъ рельефовъ въ лучшую эпоху античнаго искусства. Но слабость Кверча въ томъ же, въ чемъ и его сила. Его схематизація часто слишкомъ примитивна, является скорѣй безсознательнымъ прозрѣніемъ мощнаго таланта, чѣмъ слѣдствіемъ глубокаго знанія реальной формы и вытекающаго отсюда господства надъ ней, оттого его абрисы кажутся порой нѣсколько суммарными, недостаточно выработанными, даже грубоватыми. Въ его „Изгнаніи изъ Рая" (рис. 39) тѣла, позы, повороты далеко еще нельзя назвать строго правильными и вполнѣ удачными по рисунку; они не достаточно выработаны, и свободны, и только сила выраженія заставляетъ позабыть объ этихъ недостаткахъ. Здѣсь невольно хочется сравнить Гиберти и Кверча. „Ева" Гиберти въ сценѣ „Изгнанія изъ Рая" остается совершенно спокойной, какъ бы наслаждаясь собственной красотой. Насколько болѣе глубокое пониманіе сюжета обнаруживаетъ Кверча. „Ева" Кверча бѣжитъ, гонимая стыдомъ и страхомъ, тщетно стараясь прикрыть руками наготу. Эпически простой и мощный стиль Кверча въ концѣ концовъ гораздо болѣе отвѣчаетъ духу первой книги Библіи, чѣмъ изящно женственные образы Гиберти, съ ихъ культурной элегантной красотой. Вся композиція опять въ высшей степени сплочена,

а фигура Адама несмотря на сложность и противорѣчіе ея движеній не выходитъ за предѣлы цѣльной и единой массы. Адамъ у Кверча, готовый точно оказать сопротивленіе ангелу и возмущенный насиліемъ гонителя—это протестущій сознавшій себя гордый духъ человѣка ренессанса, защищающій отъ униженія свое достоинство. Какъ истый выразитель настроеній ренессанса Кверча отринулъ отъ себя въ болонскихъ рельефахъ всѣ земныя условности и ограниченія и возродился духомъ, чтобы слиться съ первобытной сущностью человѣка, съ первозданными людьми, идеальными твореніями Бога, столь же мощными и прекрасными, какъ окружавшая ихъ природа. Лишь черезъ 100 лѣтъ въ картинахъ потолка Сикстинской капеллы мы снова встрѣтимъ эту первобытную породу, этихъ родичей титановъ и, что въ особенности поразительно, часто въ тѣхъ же позахъ, въ той же разстановкѣ, съ тѣмъ же захватившимъ всю фигуру движеніемъ, въ которомъ отражается тотъ же внутренній психологическій мотивъ. Интересно сравнить въ этомъ отношеніи „Сотвореніе Евы“ Кверча съ тѣмъ же сюжетомъ въ Сикстинской капеллѣ. Тяжелый сонъ смежилъ въ рельефѣ Quercia вѣжды Адама. Его тѣло расположено не совсѣмъ удачно и правдоподобно по недостатку мѣста, и все-таки зритель вѣритъ его сну: такъ безсильны, такъ ослаблены всѣ мускулы и линіи его тѣла. И Ева по призыву Бога выходитъ изъ ребра Адама, гибкая фигура съ цвѣтущими развитыми формами. Одна нога ея еще находится точно въ боку Адама; она шатается точно въ полуснѣ; одна рука какъ будто цѣпенѣетъ, а другая безсильно виситъ, голова же покорно и довѣрчиво склоняется къ Создателю. Жизнь только начинаетъ проникать въ нее подъ вліяніемъ благословляющаго жеста мощнаго Іеговы, сосредоточеннаго въ напряженіи своей всемогущей творческой воли, величаваго въ своей царственной широкими складками ниспадающей одеждѣ. Поразительно передана тѣсная, интимная звязь этихъ трехъ фигуръ, контрастъ ихъ движеній и психологическихъ характеристикъ, граціозной женственности Евы, грубоватой исключительно физической жизни спящаго Адама и неодолимой моши Творца. И опять та же замкнутость массъ композиціи и ограниченная плоскость движенія, отчего послѣднее выступаетъ еще ярче. Та же композиція и тѣ же контрасты выраженія, тотъ же не реальный характеръ формъ и въ „Сотвореніи Евы“ Микель Анджело, но передъ геніемъ и знаніемъ Микель Анджело рельефы Кверча кажутся наивнымъ лепетомъ. Образы Микель Анджело превосходятъ все, что было создано искусствомъ до и послѣ него. Какъ мощно подчеркнуто у Микель Анджело выраженіе полной преданности Евы Творцу,

къ которому склоняется она, точно привлекаемая магнетическою силою. Превосходство Микель Анджело надъ Кверча слишкомъ очевидно, чтобы можно было въ данномъ случаѣ говорить о подражанiи болонскимъ рельефамъ Кверча, но, несомнѣнно, связь между ними и образами Сикстинской капеллы существуетъ. Микель Анджело, разсматривая въ Болоньѣ рельефы Кверча, конечно, долженъ былъ узнать въ немъ родственную душу, напитаться его духомъ, который помогалъ ему найти и самого себя и такъ сродниться съ мотивами Кверча, что они превратились въ его собственное достоянiе. И вотъ впослѣдствiи онъ самостоятельно снова пережилъ и возсоздалъ ихъ съ удесятиренной силой. Отсюда эти аналогiи въ творчествѣ обоихъ. Точно такъ же Микель Анджело всегда стремился оживить свои образы системой контрастныхъ движенiй, но лишь передъ созданiями Кверча открылись его глаза, и съ тѣхъ поръ развивается въ его творчествѣ то поразительное, величавое contraposto, которое одухотворяетъ всѣ его фигуры. Но главнымъ образомъ сродство Кверча съ Микель Анджело проявляется въ этой способности творить изъ глубины творческаго „я“, претворять реальное въ субъективный идеалъ. И способность эта совершенно соотвѣтствуетъ общему характеру Сiенской школы, всегда творившей изъ себя, просвѣтлявшей мистическимъ прозрѣнiемъ грубую дѣйствительность. Но прозрѣвая, точно въ откровенiи, сквозь обычную повседневность, возможность новыхъ, мощныхъ и прекрасныхъ формъ, Кверча не могъ выразить эти откровенiя во всей широтѣ и силѣ: ему не доставало какъ разъ того мелочнаго знанiя натуры, того страстнаго исканiя реализма и борьбы за него, которыя такъ мощно приковывали Донателло къ мiру земныхъ формъ и чувствъ. Только въ перекресткѣ двухъ теченiй ренессанса, въ слiянiи двухъ стремленiй: къ детальному познанiю реальнаго мiра и затѣмъ къ пересозданiю его сообразно съ внутреннимъ идеаломъ, могъ возникнуть генiй Микель Анджело, который изучалъ анатомiю на трупѣ и въ то же время творилъ высшую породу людей, еще не существующую на землѣ. Справедливость этой мысли подтверждаетъ уже тотъ фактъ, что изъ всѣхъ художниковъ quattrocento какъ разъ Донателло и Кверча привлекаютъ вниманiе Микель Анджело и вызываютъ сочувственные отзвуки въ его творчествѣ. И въ изученiи реальнаго мiра и въ особенмости въ обобщенiи его формъ лучшимъ руководителемъ для эпохи ренессанса могло быть античное искусство, и его влiянiе отражается на Донателло и на Кверча и въ еще большей степени на Микель Анджело.

Изъ скульптурныхъ украшеній портала S. Petronio отмѣтимъ еще статуи люнетты, Мадонну и по сторонамъ ея св. Амвросія и св. Петронія, съ моделью церкви въ рукахъ. Въ этомъ образѣ Мадонны видны всѣ типичныя черты стиля Кверча: готическія складки, поворотъ въ бедрахъ, придающій подвижность всей фигурѣ, тѣмъ не менѣе сохраняющей единство своей массы, и замкнутый, но въ то же время величавый и текучій абрисъ. Но въ женскихъ типахъ всѣ эти черты смягчаются еще особой мягкой граціей и чисто сіенской задушевностью, оттѣнкомъ созерцанія и меланхоліи, какъ въ данномъ случаѣ. Среди многочисленныхъ изображеній Мадонны въ первой половинѣ XV-го вѣка Мадонны Кверча представляютъ рѣдкія исключенія, потому что изображенія мадонны въ видѣ статуи вообще довольно рѣдки въ эту эпоху и уже поэтому мадонны Кверча выдѣляются изъ общей массы. Въ особенности хороша раскрашенная статуя Мадонны изъ дерева въ Луврѣ, которую не безъ основанія приписываютъ Кверча въ виду типичныхъ особенностей ея стиля. И здѣсь тѣ же благородныя, почти классически правильныя черты, та же задушевность и какая-то внутренняя простота, искренность освѣщаютъ все произведеніе, въ которомъ самыя условности готики кажутся особенно красивы и умѣстны.

Непродолжительна была дѣятельность Кверча. „Какъ въ ночь звѣзды падучей пламень", блеснулъ его талантъ, предвозвѣщая итальянскому искусству его возвышенный, конечный, но еще далекій идеалъ. Еще тѣснѣе, чѣмъ Гиберти, связанъ Кверча съ готической эпохой. Отъ готики усвоилъ онъ красивое теченіе плавныхъ и широкихъ линій, возвышенность и чистоту замысла, но онъ внесъ жизнь въ ея оцѣпенѣвшія формулы, расправилъ члены своихъ фигуръ въ мощномъ и свободномъ движеніи. Но какъ для Донателло, такъ и для него освобожденіе формы было не цѣлью, а лишь средствомъ достигнуть освобожденія духа. Психологическій интересъ ярко выступаетъ въ его творчествѣ. Изобразить духъ въ его высшемъ напряженіи, чувство въ первобытной все наростающей его мощи и сущности, такова цѣль Кверча въ наиболѣе типичныхъ его образахъ. И главнымъ средствомъ для выраженія психическихъ аффектовъ является для Кверча движеніе и притомъ въ видѣ contraposto, которое въ цѣломъ рядѣ сильныхъ контрастныхъ движеній, дѣйствительно, даетъ свободу энергическаго проявленія и физической и нравственной сторонѣ человѣка. Все тѣло превращается въ гибкій и подвижный механизмъ во всѣхъ своихъ главныхъ сочлененіяхъ. Фигура развиваетъ maximum движенія, не выступая изъ предѣловъ своей глав-

ной массы, не раскидываясь въ стороны, не расширяясь въ плоскости, но развиваясь въ глубину. Естественно, что, чѣмъ тѣснѣй границы, тѣмъ интенсивнѣй впечатлѣніе отъ происходящаго въ нихъ движенія, отъ душевнаго волненія, его вызвавшаго. Кажется, что видишь волну чувства, могучую, единую и полную движенія, растущую все выше, до самаго гребня, готоваго уже загнуться на другую сторону. И Кверча удается достигнуть этого эффекта, потому что онъ умѣетъ отличать общее отъ частнаго, основную линію движенія отъ несущественныхъ подробностей формы и сохраняетъ связь съ лучшею традиціей trecento, обобщающимъ стилемъ Джотто и Andrea Pisano. Детальный реализмъ Флорентійскаго quattrocento совершенно затемнилъ этотъ идеалъ. И если бы не геніальный Мазаччо, который одинъ среди Флорентійскихъ художниковъ ранняго ренессанса остался ему вѣренъ, флорентійскій реализмъ забрелъ бы въ безвыходный тупикъ. Но самыя крайности реализма были въ то же время и его спасеніемъ. Вѣдь эти крайности являлись въ сущности у такихъ натуръ, какъ Донателло, выраженіемъ того же стремленія, которое владѣло и Кверча, къ торжеству надъ ограниченными рамками земного, но стремленія, направленнаго по другимъ путямъ. Но Кверча уже раньше Masaccio и еще въ большей степени, чѣмъ Донателло въ свой послѣдній періодъ, позволяетъ намъ забѣжать нѣсколько впередъ и предугадать ту послѣднюю возвышенную цѣль, къ которой направляется развитіе итальянскаго искусства. Эта цѣль—выясненіе сверхземнаго идеала, озаряющаго своимъ свѣтомъ и земную реальную жизнь, основательное изученіе которой есть лишь неизбѣжная предварительная стадія для выясненія идеала и претворенія дѣйствительности въ его духѣ.

Какъ восходящее надъ горною страной солнце, по словамъ Cornelius'а, автора научнаго изслѣдованія о Кверча, озаряетъ ее неравномѣрно: вершины уже сіяютъ въ блескѣ, между тѣмъ долины еще окутаны тьмой, а на склонахъ уже чувствуется предразсвѣтная мгла и играютъ случайно отраженные лучи,—такъ и въ исторіи ранняго ренессанса разнообразны были явленія художественной жизни въ связи съ различной цѣнностью и высотой создавшихъ ихъ талантовъ. Первая половина XV-го вѣка—эпоха переходная; только со 2-й половины вѣка наступаетъ настоящее успокоеніе разнородныхъ элементовъ, ихъ проясненіе и равновѣсіе. Солнце склоняется къ зениту. Но до того еще царили контрасты утра. И среди нихъ порою кое-гдѣ уже выступали очертанія, которыя обыкновенно выясняются вполнѣ только при высокомъ положеніи солнца или даже при его закатѣ. Вѣдь вечеръ

такъ похожъ на утро!—Мнѣ кажется, излишне говорить, что въ этомъ блестящемъ сравненіи относится собственно къ Quercia. Онъ, дѣйствительно, опередилъ свое время. Въ то время какъ Микель Анджело имѣлъ слишкомъ много не въ мѣру усердныхъ подражателей, Quercia остался не понятымъ. Онъ стоитъ одиноко въ итальянскомъ искусствѣ quattrocento, безъ предшественниковъ и послѣдователей (если не считать представителей Пизанской школы и особенно Giovanni Pisano, въ творчествѣ котораго есть зародыши и Донателло и Quercia). Его цѣнили, но никто не шелъ за нимъ даже и въ родной ему Сіенѣ. Политическій упадокъ Сіены, обозначившійся уже къ концу XIV в., былъ условіемъ неблагопріятнымъ для развитія художественной жизни въ городѣ, въ виду отсутствія богатствъ и художественныхъ заказовъ, съ ними связанныхъ. Послѣ смерти Quercia скульпторы Сіены стремятся подражать блестящимъ тонкостямъ флорентійскихъ реалистовъ и скоро, подобно живописцамъ Сіены, утрачиваютъ всякое значеніе. Художественная жизнь Сіены замираетъ, поглощенная широкимъ потокомъ флорентійскаго искусства. „Въ дѣйствительности“, говоритъ Marcel Reymond, „Quercia имѣлъ лишь одного ученика, но и тотъ заставилъ себя ждать цѣлое столѣтіе. Это былъ Микель Анджело“.

Литература.—C. Cornelius, Jacopo della Quercia. 1896. (основное сочиненіе).—Marcel Reymond La Sculpture Florentine (глава о J. d. Quercia) 1898.—P. Schubring Die Plastik Sienas im Quattrocento. 1907. — См. также Corrado Ricci. Pallazo Pubblico di Siena e la Mostra d'Antica Arte Senese 1904 и C. Chledowski „Siena“ II, стр. 168 и сл. 1905.

Лука делла Роббіа.

(1399—1482).

Характерныя черты творчества Луки д. Роббіа. Техника глазури. Отношеніе къ Гиберти и Донателло. Рельефы канторіи. Античное вліяніе. Обработка мрамора. Другія работы Луки д. Р. для флорентійскаго Собора. Развитіе гирлянды въ творчествѣ Луки д. Р. Украшеніе капеллы Pazzi. Изображенія Мадонны. Произведенія Луки д. Роббіа въ ц. Impruneta. Спорныя произведенія Л. д. Роббіа. Группа въ Пистойѣ. Значеніе творчества Луки д. Роббіа.

Донателло былъ необходммъ въ развитіи итальянскаго искусства для рѣшительной борьбы съ условностями готической эпохи. Смѣло и открыто смотрѣлъ онъ въ глаза правдѣ и характерному, не заботясь о требованіяхъ высшей изящной красоты. Его менѣе даровитые ученики пошли по его стопамъ, и всѣ рѣзкія, жесткія черты въ творчествѣ Донателло были ими еще рѣзче подчеркнуты. Если бы всѣ художники Флоренціи держались этого направленія, то флорентійское искусство получило бы очень узкій односторонній характеръ и скоро завершилось бы процессомъ вымиранія. Но благодѣтельный противовѣсъ этому одностороннему теченію былъ созданъ творчествомъ современника Донателло, скульптора Луки делла Роббіа, художника, обладавшаго, можетъ быть, менѣе яркимъ талантомъ, чѣмъ Донателло, но отличавшагося высоко развитымъ чувствомъ красоты, смягчавшимъ всѣ крайности и рѣзкости. Хотя Лука особенно въ началѣ своей дѣятельности испытываетъ на себѣ вліяніе Гиберти, а также Донателло, тѣмъ не менѣе въ основномъ характерѣ своего творчества онъ является вполнѣ самобытнымъ и оставляетъ за собою столь глубокій слѣдъ въ итальянскомъ искусствѣ, что по справедливости долженъ быть поставленъ рядомъ и съ Гиберти и съ Донателло. Онъ, дѣйствительно, сумѣлъ сообщить итальянскому искусству черты мягкой, чистой идеальной граціи, составлявшей отличительную сторону его таланта. Изъ его произведеній говоритъ намъ духъ ясный и спокойный, чуткій къ нѣжному, изящ-

ному, болѣе сродни Гиберти, чуждый страстныхъ порывовъ и исканій Донателло, хотя въ своей композиціи и техническихъ пріемахъ онъ многое перенимаетъ отъ послѣдняго. Мягкая сердечность, задушевность настроенія, способность подмѣчать прекрасное въ простомъ, обычномъ и притомъ какъ разъ въ той мѣрѣ, насколько существуетъ оно въ самой природѣ, чистый искренній идеализмъ чувства — таковы субъективныя черты его творчества. Въ то же время онъ художникъ глубоко народный въ смыслѣ близости къ традиціонной вѣрѣ, любимымъ типамъ и наивнымъ чувствамъ простонародной массы, и въ этой народности его созданій и заключенъ неуловимый, неподдающійся точному опредѣленію, но самый цѣнный эстетическій ароматъ ихъ, главная причина ихъ обаянія. Вполнѣ народны его мадонны,—нѣжно любящая мать, женщина изъ народа, и ея ребенокъ, не всегда красивый, но неотразимо привлекательный въ своей жизненной правдѣ, въ чарующей прелести своего невиннаго дѣтства, какъ привыкъ себѣ представлять ихъ со временъ Франциска итальянскій народъ. Народны и ангелы его, образы святыхъ небожителей, съ бѣлоснѣжными лиліями, въ свѣтлыхъ одеждахъ, выступающіе на небесномъ фонѣ, въ обрамленіи цвѣтовъ и гирляндъ. Эта близость къ представленіямъ и чувствамъ народа вполнѣ естественна въ Лукѣ, который самъ былъ истый сынъ народа, родился въ ремесленной семьѣ, не принадлежалъ къ людямъ образованнымъ и творилъ изъ глубины сердца, примѣняя формы хорошо изученнаго имъ отъ отцовъ и дѣдовъ ремесленнаго производства, впрочемъ доведеннаго имъ до такого совершенства, что образцы, созданные имъ во множествѣ по общему типу, въ очень сходныхъ формахъ (какъ это всегда бываетъ въ работѣ ремесленниковъ), получили справедливо значеніе первоклассныхъ созданій искусства. Художникомъ тѣсно связаннымъ съ народомъ, работающимъ больше всего на его потребности, показалъ себя Лука и въ этомъ изобрѣтеніи своемъ, съ которымъ навсегда съ тѣхъ поръ связалось имя Роббіевъ. Это работы изъ глазированной терракотты. Въ сущности техника различныхъ видовъ глазури перешла въ Европу съ Востока и была извѣстна очень рано. Извѣстны ея виды: майолика, получившая свое названіе отъ острова Майорки, и фаянсъ—отъ итальянскаго города Faenza. Но первоначально эта техника примѣнялась только къ предметамъ бытовой обстановки. Лука первый удачно примѣнилъ глазурь къ произведеніямъ искусства. Жидкой бѣлой или голубой глазурью онъ заливалъ уже обожженный терракотовый рельефъ и въ такомъ видѣ подвергалъ его вторичному обжигу. Получалось цвѣтное изображеніе съ блестящей поверхностью, дающей

впечатлѣніе фаянса. Обыкновенно фонъ былъ голубымъ, а фигура бѣлой, но часты примѣнялись и другіе цвѣта: зеленый, желтый, фіолетовый, позолота. Два преобладающихъ тона, голубой и бѣлый, должны были, очевидно, напоминать голубое итальянское небо и бѣлоснѣжный мраморъ, выдѣлявшійся на его синевѣ. Дорогой мраморъ былъ замѣненъ здѣсь болѣе дешевой терракотой, которая была доступна и людямъ малосостоятельнымъ. Раскраска въ разные цвѣта, благодаря глазури и обжигу, обладавшіе необычайной прочностью, какъ нельзя болѣе отвѣчала вкусамъ народной массы, всегда склонной къ живымъ краскамъ, находящей однотонный матеріалъ слишкомъ скучнымъ. Этотъ жизнерадостный характеръ глазури такъ пришелся по сердцу итальянцамъ, что скоро и богатые заказчики стали предпочитать цвѣтную глазурь мрамору и бронзѣ. Глазурь употреблялась не только для предметовъ религіознаго обихода, которые нужны были всякому и поэтому должны были быть достаточно дешевы, какъ напримѣръ, алтарики, киворіи, изображенія Дѣвы съ младенцемъ и святыхъ, фигуры для гробницъ, бассейны для церквей, но и для украшенія и оживленія архитектуры, стѣнъ и порталовъ церквей и дворцовъ; таковы люнетты, дверные и стѣнные фризы, гербы и медальоны, цвѣтныя пятна которыхъ предназначены были оживлять монотонныя архитектурныя плоскости. Спросъ на эти работы былъ такъ великъ, что послѣ Луки производствомъ ихъ продолжали заниматься его ученики, изъ которыхъ особенно извѣстны Andrea della Robbia, племянникъ Луки, и сынъ послѣдняго Giovanni della Robbia, донесшіе эту технику до первой четверти XVI столѣтія. Но до насъ дошло и много безымянныхъ работъ этого рода, которыя принято приписывать вообще мастерской Роббіевъ.

Сравнительно съ Гиберти и въ особенности Донателло кругъ творчества Луки гораздо уже. Онъ отказался совсѣмъ отъ круглой скульптуры и сосредоточился исключительно на рельефѣ, но и въ этой области онъ почти совсѣмъ не занимался большими историческими композиціями съ множествомъ плановъ и фигуръ, гдѣ фигуры закрывали другъ друга, и довольствовался одной—тремя фигурами, силуэты которыхъ опредѣленно и красиво выступали на голубомъ фонѣ. Художникъ—спиритуалистъ, искренне преданный народной вѣрѣ, не монахъ, но все же членъ религіознаго братства Misericordia, Лука ставитъ элементъ духовный выше внѣшней физической формы. Чаще всего онъ удовлетворяется въ своихъ рельефахъ полуфигурами и сосредоточиваетъ главное вниманіе на выраженіи лицъ. Если грація и мягкость стиля роднитъ Луку съ Гиберти, то интересъ къ духовному сближаетъ

его съ Донателло, хотя настроенія и чувства, имъ изображаемыя, слишкомъ однородны сравнительно съ разнообразіемъ психологическихъ движеній въ созданіяхъ Донателло. Но въ той узкой области, которую избралъ для себя Лука, онъ остается неподражаемъ по глубинѣ и нѣжности чувства, по чистотѣ и красотѣ линій.

Первая работа Луки, дата которой намъ извѣстна, есть его мраморная канторія, исполненная имъ для флорентійскаго Собора отъ 1431—1440 г. (рис. 41). Художникъ, создавшій это замѣчательное и столь характерное для него произведеніе, очевидно, былъ уже не новичкомъ въ творчествѣ и успѣлъ настолько сдѣлаться извѣстнымъ своими прежними работами, что получилъ такой же заказъ, какой нѣсколько позднѣе былъ сдѣланъ Донателло. Обѣ канторіи, Донателло и Луки делла Роббіа, предназначены были красоваться въ видѣ балконовъ надъ дверями двухъ сакристій флорентійскаго Собора. Архитектура канторіи Донателло отличается блестящимъ пышнымъ характеромъ, у Луки въ архитектурѣ канторіи преобладаетъ простота, изящество и чувство мѣры. Въ скульптурныхъ образахъ своей канторіи Донателло представилъ движеніе хоровода putti, текущее бурнымъ потокомъ; мотивъ захватываетъ зрителя своей силой, увлекаетъ его вмѣстѣ съ собой. Въ рельефныхъ группахъ Луки преобладаетъ покой и нѣжная грація, притомъ его мотивы болѣе богаты тонкими оттѣнками и разнообразіемъ въ деталяхъ. Самый типъ этой канторіи—балкона, повторенный затѣмъ Донателло, былъ здѣсь впервые созданъ Лукою д. Роббіа. Въ 1688 г. обѣ канторіи были сняты съ своихъ мѣстъ въ Соборѣ и замѣнены деревянными трибунами въ стилѣ барокко, самые рельефы канторій были разсѣяны по разнымъ мѣстамъ; только въ XIX в. они были вновь собраны, и обѣ реконструированныя конторіи были установлены въ музеѣ Собора во Флоренціи (Opera del Duomo). Реконструція въ общемъ сдѣлана удачно, но въ деталяхъ не совсѣмъ вѣрно. Архитектура нижней части сохранилась вполнѣ; верхнюю пришлось реконструировать; пилястры слишкомъ тяжелы и возстановлены не совсѣмъ вѣрно, въ оригиналѣ были болѣе узкіе двойные пилястры, и на каждомъ по двѣ мелкихъ валюты. По числу 4-хъ пѣвцовъ каѳедра дѣлится пилястрами на 4 части; сюжеты для ея рельефовъ далъ Лукѣ псаломъ 150-й „Хвалите Господа". Надпись канторіи содержитъ весь псаломъ. Онъ начинается словами:

Laudate Dominum in sanctis ejus.
Laudate eum in firmamento virtutis ejus
Laudate eum in virtutibus ejus.
Laudate secundum multitudinem magnitudinis ejus.

Этой надписи верхняго фриза соотвѣтствуютъ знаменитые во всемъ мірѣ боковые рельефы канторіи съ изображеніемъ двухъ хоровъ юношей, воспѣвающихъ хвалу Богу (рис. 42). Реализмъ простой и искренній, соединенный съ чистой глубиною настроенія, очень тонко подмѣченная и прекрасно переданная мимика поющихъ въ ея разнообразныхъ оттѣнкахъ и идеальный характеръ общаго, несмотря на простоту формъ и случайность типовъ, выхваченныхъ прямо изъ жизни, — таковы типичныя черты этихъ сценъ. Но при всемъ реализмѣ выраженій и типовъ, это именно типы, а не портреты; индивидуальныя отличія очень смягчены, и въ строеніи лицъ господствуетъ одинъ или два типа. Античныя одежды съ ихъ изящными складками невольно вызываютъ въ памяти лучшіе рельефы древне греческаго искусства и, умѣряя реализмъ, усиливаютъ идеальный тонъ настроенія, воспринимаемаго зрителемъ. Мы видимъ, что античныя вліянія, столь замѣтныя въ творчествѣ Гиберти, выступаютъ совершенно ясно и въ этомъ первомъ большомъ произведеніи Луки д. Роббіа. Но съ какимъ чувствомъ мѣры введены эти античные элементы, какъ гармонически художественно соединяются они съ впечатлѣніями реальной жизни. Въ концѣ концовъ глубина и задушевность христіанскаго волненія беретъ здѣсь все же перевѣсъ надъ спокойной и уравновѣшенной ясностью античнаго. Пѣвцы, повидимому, подошли къ трудному мѣсту кантаты, а регентъ тихимъ движеніемъ руки умѣряетъ напряженіе высокой ноты, издаваемой однимъ изъ мальчиковъ, держащихъ книгу. Болѣе монументальнымъ торжественнымъ характеромъ отличается 2-я боковая группа, въ симметричныхъ и красивыхъ линіяхъ которой еще сильнѣе выступаетъ духъ античной композиціи, почти совершенно поглощая реализмъ въ формахъ идеальнаго.

„Laudate eum in sono tubae“ гласитъ псаломъ, и вотъ рѣзкіе звуки длинныхъ трубъ и маленькихъ рожковъ начинаютъ кантату, и дѣтскій кругъ уже начинаетъ свой оргіастическій хороводъ. Распущены волосы, волнуются складки, и въ противовѣсъ этому одушевленію спокойно глядитъ въ правомъ углу рельефа почти античная по очертаніямъ голова, съ оттѣнкомъ задумчивой мягкости Праксителя. Этой группѣ съ другого края соотвѣтствуетъ также полная движенія группа танцующихъ подъ удары тимпана. Въ наготѣ танцоровъ, несомнѣнно, отразилось вліяніе антиковъ, подражаніе римскимъ одеждамъ здѣсь также внѣ сомнѣній. Эта группа (вмѣстѣ съ первымъ рельефомъ слѣва въ нижнемъ ряду) соотвѣтствуетъ словамъ „Laudate eum in tympano et choro“. Между этихъ двухъ группъ въ верхнемъ ряду помѣщены двѣ болѣе спокойныя, на слова „La-

udate eum in psaltheriis et cithara“. Группа юныхъ дѣвушекъ играетъ на цитрахъ (рис. 44); религіозное умиленіе выражено на лицѣ главной фигуры, и въ изящныхъ формахъ этого лица, въ мягкости улыбки, съ ея неуловимымъ оттѣнкомъ, въ мечтательномъ одушевленіи, унесшемся отъ земли, уже предвосхищены какъ будто задачи Леонардо въ его женскихъ портретахъ. Эти изогнутыя волнующіяся складки мы уже встрѣчали въ ангелахъ Гиберти, но здѣсь красота линіи точно болѣе продумана, а въ настроеніи больше глубины. Аналогиченъ въ настроеніи и хоръ дѣвушекъ съ мандолинами. Для разнообразія художникъ вводитъ здѣсь готическій костюмъ, но мотивы складокъ близки къ античнымъ. Хороши эти обнаженные „bambini“, увлеченные звуками, дирижирующіе музыкантамъ. Два среднихъ рельефа нижняго ряда между консолями уступаютъ верхнимъ въ изяществѣ формъ и композиціи. За то оба крайнихъ рельефа нижняго ряда превосходны. Ритмически движется хороводъ полуобнаженныхъ дѣтей въ тактъ музыкѣ и съ пѣніемъ. Въ среднихъ группахъ звучатъ органъ, арфа, гитара и тамбурины и все замыкается наконецъ оглушительнымъ ликующимъ fortissimo бубенъ (laudate eum in cymbalis jubilationis) и увлекательно задорнымъ вихремъ быстро несущихся впередъ танцоровъ. Возможно, что на этомъ рельефѣ уже отразилось вліяніе канторіи Донателло, съ бурнымъ хороводомъ ея putti, съ ихъ задорными типами, налитыми грубоватыми тѣлами. Но все-таки изящество и грація Луки отражается здѣсь большимъ благородствомъ формъ, большей плавностью очертаній сравнительно съ грубоватыми шалунами Донателло. Канторію Луки д. Роббіа надо еще дополнить двумя нагими ангелами—putti изъ бронзы, которые, по словамъ Vasari, стояли на брустверѣ канторіи, вѣроятно, надъ пилястрами, держа въ рукахъ подсвѣчники. Они прекрасно оттѣняли нѣжную бѣлизну мрамору, а огонь ихъ свѣчей, восполняя недостатокъ свѣта въ этомъ мѣстѣ Собора, позволялъ любоваться деталями рельефовъ. На канторіи Донателло, надъ дверями другой сакристіи, вѣроятно, также стояли подсвѣчники. Обѣ канторіи сдѣланы изъ мрамора, но техническая обработка его въ обоихъ случаяхъ различна. Донателло работаетъ въ общихъ чертахъ смѣлыми и даже рѣзкими штрихами, порой небрежно относясь къ деталямъ. Онъ вѣрно разсчитывалъ, что высоко помѣщенные рельефы могутъ дѣйствовать не отдѣлкой въ подробностяхъ, а рѣшительными главными линіями. Напротивъ, обработка Луки отличается законченнымъ характеромъ, нѣжной отдѣлкой въ соотвѣтствіи съ болѣе мягкимъ, нѣжнымъ и уравновѣшеннымъ характеромъ его таланта.

Въ первой половинѣ 40-хъ годовъ (въ 1443 и въ 1446 г.) Лука д. Роббіа исполнилъ весьма важные въ исторіи его творчества рельефы изъ глазури, „Воскресеніе“ и „Вознесеніе“, для украшенія люнеттъ надъ двумя дверями соборныхъ сакристій (т. е. подъ канторіями). На ряду съ канторіей эти рельефы принадлежатъ къ числу немногихъ многофигурныхъ изображеній Луки. Въ то же время эти два рельефа первыя глазированныя работы Луки, дата которыхъ намъ извѣстна (имъ предшествовали лишь отдѣльныя и скромныя еще попытки ввести орнаментъ или фонъ изъ цвѣтной глазури въ скульптуру изъ мрамора). На голубомъ глазированномъ фонѣ, немного оживленномъ зеленью пальмъ, ясно рисуются бѣлыя съ бликами фигуры. Вся сцена носитъ не торжественный характеръ, какъ обычно, а скорѣе болѣе интимный: это не Христосъ, сіяющій въ лучахъ божественной славы, а скорѣе другъ, учитель, посылающій послѣдній привѣтъ, исполненный нѣжной любви, взволнованнымъ ученикамъ. Прощаясь съ ними, Христосъ даетъ имъ послѣднее благословеніе. „Миръ оставляю, миръ мой даю вамъ“—вотъ слова, въ которыхъ можно выразить настроеніе всей сцены. Прекрасно передано и волненіе учениковъ. Складки ихъ одеждъ отличаются удивительной простотой и чистотой стиля. Въ общемъ въ ихъ гармоніи. въ развивающихся складкахъ одежды Христа чувствуется вліяніе изящнаго стиля Гиберти. Эти извивающіяся складки одеждъ Гиберти, придающія столько граціи его ангеламъ, были восприняты Лукой д. Роббіа и сдѣлались типичной чертой его стиля особенно въ изображеніяхъ ангеловъ. Мы видимъ ихъ изящныя гибкія фигурки въ рельефахъ бронзовой двери одной изъ сакристій Собора (эта дверь была начата Лукою делла Роббіа въ 1446 г., но закончена только въ началѣ 70-хъ годовъ). Въ рельефахъ двери изображены евангелисты, отцы церкви, Богоматерь и Креститель. Каждая фигура представлена среди двухъ ангеловъ; по образцу дверей Гиберти по угламъ каждаго рельефа помѣщены бронзовыя головы съ почти портретнымъ характеромъ. Понятіе объ этихъ изящныхъ ангелахъ д. Роббіа можетъ дать хотя бы рельефъ двери, изображающій евангелиста Марка. Въ 1448 г. Лука исполнилъ для сакристіи, вѣроятно, для ея алтаря, двѣ фигуры ангеловъ, держащихъ свѣчи. Это единственныя достовѣрно принадлежащія Лукѣ круглыя статуи среди множества его произведеній, но и онѣ исполнены скорѣй въ духѣ очень высокаго рельефа. Оба ангела смотрятъ въ сторону точь въ точь, какъ дѣлаютъ это мальчики-клирики, помогающіе священникамъ при совершеніи мессы. Они также не всегда на высотѣ призванія и склонны отыскивать въ толпѣ молящихся предметы, больше ихъ интересующіе,

чѣмъ ихъ обычныя обязанности. Мотивъ схваченъ прямо изъ жизни, но въ какія чистыя, изящно-идеальныя и простыя формы онъ перелитъ здѣсь. Въ ихъ типахъ окончательно вырабатывается тотъ характерный для Луки делла Роббіа оттѣнокъ миловидной мягкости и чистоты, которымъ отмѣчены всѣ его наиболѣе популярныя созданія.

Изъ слѣдующихъ датированныхъ работъ Луки особенно интересенъ надгробный памятникъ Federighi, епископа Фьезоле (1455) г.), Въ квадратной неглубокой нишѣ, обрамленной широкой плоской майоликовой гирляндой, покоится епископъ на саркофагѣ; надъ нимъ на фонѣ ниши изваяно „Ecce homo“: Христосъ и по сторонамъ его Богоматерь и Іоаннъ; два ангела на саркофагѣ поддерживаютъ лавровый вѣнокъ. Превосходно полное величаваго покоя портретное изображеніе епископа, погруженнаго въ вѣчный сонъ. Это одинъ изъ лучшихъ индивидуальныхъ портретовъ XV в. Гирлянда кругомъ гробницы составлена изъ плитокъ, расписанныхъ красками и подвергнута обжигу, чтобы получить глянцевитую майоликовую раму. Здѣсь изображена вся флора богатаго цвѣтами Фьезоле: лиліи, центифоліи, примулы, колосья. Весь памятникъ, за исключеніемъ этого бордюра, сдѣланъ изъ мрамора. Этотъ бордюръ является родоначальникомъ многочисленныхъ уже рельефныхъ гирляндъ, созданныхъ впослѣдствіи Лукой и всей школой Роббіевъ. Къ числу работъ Луки, дата которыхъ намъ извѣстна, относятся и медальоны на сводахъ потолка въ надгробной капеллѣ кардинала Португальскаго въ S. Miniato во Флоренціи. Кардиналъ и принцъ Португальскій умеръ отъ чахотки 20 лѣтъ отъ роду. Ранняя смерть и безпорочная жизнь возбудили къ нему общую симпатію, и художники соперничали въ украшенія его надгробной капеллы въ S. Miniato. Капелла и богатая гробница въ ней, одинъ изъ самыхъ замѣчательныхъ памятниковъ итальянскаго искусства, созданы въ 1462 г. скульпторомъ Antonio Rossellino. Лукѣ было поручено украсить своды капеллы. На фонѣ темныхъ шашекъ, которыми Лука орнаментировалъ своды, выступаютъ пять медальоновъ съ бѣлыми фигурами на синемъ фонѣ, въ центральномъ медальонѣ изображенъ святой духъ въ видѣ голубя, въ остальныхъ, расположенныхъ кругомъ центральнаго, изображены добродѣтели: Prudentia съ змѣей и зеркаломъ, Iustitia съ мечемъ и державой, Fortezza съ щитомъ и булавой, Temperantia съ кувшиномъ, изъ котораго она льетъ воду въ чашу, образы необычайной красоты, граціи и выразительности, какъ нельзя лучше подходящіе къ общему нравственному облику покойнаго кардинала. Добродѣтели бодрствуютъ надъ гробомъ того, кто былъ имъ вѣренъ при

жизни. Замѣчательно, какъ утончились и стали болѣе изящными всѣ очертанія и формы въ этихъ медальонахъ Луки въ сравненіи съ нѣсколько тяжелыми и одутловатыми формами его первыхъ работъ. Рамы медальоновъ съ изображеніемъ добродѣтелей украшены разноцвѣтной чешуей между античными овами и киматіями. Эти же античные элементы Лука примѣняетъ въ большинствѣ своихъ декоративныхъ tondo, соединяя ихъ съ цвѣтными рельефными гирляндами. Этими цвѣтными гирляндами окружены, напримѣръ, исполненные Лукой гербы цеховыхъ корпорацій на церкви Or San Michele, которая была украшена какъ разъ на счетъ нѣкоторыхъ цеховъ. Эти гербы окаймлены выпуклыми цвѣтными эмалированными гирляндами изъ цвѣтовъ и фруктовъ. Лука идетъ здѣсь по слѣдамъ Гиберти, создавшаго первый образецъ такихъ гирляндъ въ Porta del paradiso. Уже до этихъ гербовъ Лука дѣлалъ гирлянды изъ однихъ цвѣтовъ; въ гирляндахъ на гербахъ преобладаютъ фрукты; самыя гирлянды составлены изъ отдѣльныхъ букетовъ на общемъ стеблѣ. Среди нихъ особенно красивъ гербъ Совѣта купцовъ съ флорентійской лиліей (высшаго коммерческаго судилища, „Università dei mercanti", 1462 г. рис. 49). Онъ красуется какъ разъ надъ мраморной нишей Донателло, въ которой помѣщена бронзовая группа Вероккіо: Христосъ и Ѳома. Изъ лиліи, товарнаго тюка и фруктовой гирлянды Лука сумѣлъ создать чудо декоративнаго искусства. Виноградъ, лимоны, бобы, гранаты, яблоки, каштаны, чертополохъ, огурцы, еловыя шишки, айва, сливы, макъ, груши, фиги, въ своихъ естественныхъ цвѣтахъ, все нашло себѣ мѣсто въ этой майликовой гирляндѣ въ изящномъ сочетаніи. Какъ широко раскрытые глаза, блестящіе и живые, глядятъ эти цвѣтные гербы съ темносѣрыхъ каменныхъ стѣнъ церкви Or S. Michele, подернутыхъ патиной вѣковъ, стѣнъ, давшихъ мѣсто созданіямъ трехъ самыхъ видныхъ скульпторовъ 1-й половины XV в., Гиберти, Донателло, Луки д. Роббіа. Подобно Гиберти и Лука въ этомъ случаѣ слѣдуетъ готической традиціи (въ готическомъ орнаментѣ были богато разработаны элементы европейской флоры и фауны), но въ этомъ внимательномъ, любовномъ отношеніи къ природѣ, къ ея мелкимъ деталямъ, цвѣтамъ, травинкамъ и листочкамъ, Лука является характернымъ реалистомъ въ духѣ quattrocento, подобно F. Lippi, Boticelli и другимъ, которые любили вырисовывать цѣлые луга листочковъ и цвѣтовъ въ своихъ картинахъ. Еще красивѣе гирлянда Луки вокругъ герба Пацци на palazzo Quaratesi. Самый гербъ сбитъ (но на щитѣ можно еще различить кресты и пару дельфиновъ). Здѣсь гирлянда стала еще шире, листья и плоды стали крупнѣй, замѣтнѣй для взгляда. Отдѣльные букеты раздѣ-

лены только лентами, но въ сущности уже слились въ сплошную непрерывную гирлянду. Въ гербѣ Serristori на томъ же palazzo исчезаютъ и эти ленты, и гирлянда получаетъ еще болѣе полный, богатый характеръ. Каждая игла, каждая жилка въ листѣ и выпуклость на поверхности плода исполнена съ замѣчательнымъ вниманіемъ, съ глубокимъ чутьемъ тонкаго реалиста и знатока природы. Эти гирлянды, въ которыхъ на небольшомъ пространствѣ среди строгихъ правильныхъ бордюровъ съ античнымъ орнаментомъ сосредоточено столько безыскусственной природы и бьющей ключемъ растительной силы, были особенно любимы во Флоренціи, этомъ городѣ цвѣтовъ, праздничныхъ процессій, осыпаемыхъ цвѣтами, въ городѣ, который посвятилъ свой Соборъ богинѣ цвѣтовъ, новой Флорѣ въ христіанскомъ образѣ Богоматери, носящей характерное прозвище „Maria dei fiori".

Излагая развитіе мотива гирлянды въ творчествѣ L. della Robbia, мы забѣжали впередъ, чтобы не разрознить единства впечатлѣнія. Гербы Pazzi — Serristori на палаццо Quaratesi могли быть исполнены около 70 г. Но Лука работалъ много для фамиліи Pazzi, вѣроятно, уже и раньше, въ серединѣ и концѣ 40-хъ годовъ. Его работами богато украшена капелла Pazzi, построенная Брунеллески, первый образецъ новаго созданнаго имъ архитектурнаго стиля. Лука украсилъ куполъ входного портика капеллы концентрическими рядами эмалированныхъ тарелокъ съ розетками. Тарелки уменьшаются по мѣрѣ приближенія къ вершинѣ купола. Въ этой вершинѣ помѣщенъ гербъ Пацци, съ двумя дельфинами, окруженный гирляндой изъ фруктовъ. Въ этой декоративной композиціи нѣтъ уже ни одного античнаго элемента, которые встрѣчались въ другихъ декоративныхъ работахъ Луки; всѣ формы здѣсь вполнѣ самостоятельны, связаны съ Италіей XV в. Эта самобытность, какъ и пышный сплошной характеръ гирлянды, побуждаетъ Marcel Reymond'a, автора извѣстнаго труда „La Sculpture Florentine", вопреки мнѣнію другихъ изслѣдователей относить это произведеніе Луки къ послѣднимъ годамъ его жизни. Внутренность капеллы украшена двумя серіями глазированныхъ медальоновъ. По стѣнамъ капеллы размѣщены 12 бѣлыхъ медальоновъ съ изображеніемъ апостоловъ. Ихъ типы, исполненные кротости, стоятъ близко къ рельефамъ бронзовыхъ дверей Собора и гробницы Federighi. Ихъ скорѣй всего можно помѣстить между 1450—60 г. въ развитіи творчества Луки; но нѣкоторая мелочность въ изображеніи волосъ и складокъ и извѣстное безсиліе и блѣдность типовъ даютъ поводъ многимъ историкамъ искусства

считать ихъ произведеніями племянника Луки, Andrea della Robbia, который могъ исполнить эти медальоны по рисункамъ Луки. Совсѣмъ другимъ характеромъ и тономъ отличаются 4 медальона на парусахъ главнаго купола капеллы, съ изображеніемъ евангелистовъ (рис. 50). Эти сидящіе на облакахъ длиннобородые старцы съ горящими взорами полны энергіи, характера, страсти и не имѣютъ ничего общаго съ прежними созданіями Луки, мягкими, спокойными и гармоничными. Символы евангелистовъ: левъ, орелъ, быкъ и ангелъ, служатъ этимъ старцамъ, сосредоточенные и мистичные такъ же, какъ они. Сильно выдаются эти рѣзкія фигуры на фонѣ золотыхъ огненныхъ лучей, вносящія въ свои листы самую великую и всеобъемлющую міровую истину, постигаемую лишь въ озареніи мистическаго и пламеннаго вдохновенія. Никогда въ майоликахъ Луки мы не встрѣчали еще и такихъ контрастныхъ, рѣзкихъ, сильныхъ и почти кричащихъ тоновъ. Свѣтложелтый цвѣтъ (подкладка мантіи Іоанна) стоитъ безъ всякихъ переходовъ рядомъ съ голубымъ; зеленый (туника) рядомъ съ фіолетовымъ и бѣлымъ (книга), каштановый (волосы) съ чернымъ (орелъ). Выступая на однотонной вогнутой поверхности парусовъ, эти медальоны придаютъ странную почти нервную жизнь ровнымъ и однообразнымъ архитектурнымъ плоскостямъ. Яркіе сильные тона еще увеличиваютъ странность и мистичность впечатлѣнія. Необычный для творчества Луки характеръ этихъ медальоновъ вызвалъ предположеніе о возможности вліянія въ данномъ случаѣ самаго Brunelleschi, строителя капеллы, или Донателло съ его страстной энергіей, создавшаго въ концѣ 40-хъ годовъ аналогичные полные энергіи и мистицизма символы евангелистовъ въ Падуѣ. Мнѣнія разошлись и по вопросу о времени созданія этихъ 4-хъ медальоновъ. Нѣмецкіе ученые, съ Bode во главѣ, относятъ ихъ къ ранней эпохѣ въ творчествѣ художника и остаются глухи къ доводамъ французскаго изслѣдователя Marcel Reymond'а, не лишеннымъ, какъ мнѣ кажется, основаній. Marcel Reymond относитъ ихъ къ позднимъ годамъ жизни Луки (между 70—80 годомъ), основываясь на мощномъ характерѣ ихъ рисунка, на сильныхъ и яркихъ тонахъ. Раскраска въ первыхъ майоликахъ Луки еще довольно робка, и только со временемъ онъ могъ добиться этихъ сильныхъ, смѣлыхъ, яркихъ тоновъ. Послѣ 70-го года изъ мастерской Луки вышли аналогичные, но болѣе слабые по исполненію медальоны евангелистовъ для одной Венеціанской церкви. Они могли быть созданы учениками Луки въ подражаніе мастеру. Гораздо вѣроятнѣе предположеніе, что ученики подражали въ этомъ случаѣ произведенію мастера, только что недавно вызвавшему

восторгъ и удивленіе флорентинцевъ, чѣмъ одной изъ юныхъ работъ Луки, исполненной за нѣсколько десятилѣтій до 70-хъ годовъ. Одного взгляда на эти медальоны евангелистовъ въ капеллѣ Pazzi достаточно, чтобы убѣдиться, что они полны геніальнаго дерзанія окрѣпшаго таланта, знающаго, что творитъ, и способнаго немногими сильными, рѣзкими чертами выражать свой замыселъ. Только при такомъ хронологическомъ распредѣленіи работъ Л. д. Роббіа мы получаемъ картину осмысленнаго и естественнаго развитія художественнаго таланта, отъ первыхъ еще нерѣшительныхъ опытовъ въ полихроміи къ смѣлымъ интенсивнымъ тонамъ, отъ блѣднаго идеализма въ типахъ къ чертамъ болѣе индивидуальнымъ, почти дерзкимъ въ своей рѣзкости.

Но понять вполнѣ сильный и своеобразный талантъ Луки, почувствовать его тонкую обаятельность мы можемъ, только познакомившись съ его многочисленными изображеніями Мадонны и Младенца, этой главной темы Луки делла Роббіа (и даже всей его школы), доставившей ему міровую славу, которой не могли даже затмить мадонны Рафаэля. Въ своихъ мадоннахъ Лука делла Роббіа является продолжателемъ той группы мастеровъ, типичнымъ представителемъ которой считается мастеръ капеллы Pellegrini. Эти мастера еще въ концѣ XIV в. выработали типъ изображенія Мадонны рельефомъ въ видѣ полуфигуры, съ Младенцемъ на рукахъ. И Лука подобно имъ дѣлаетъ рельефы мадоннъ изъ дешевыхъ матеріаловъ: глины, терракотты, стукко и майолики. Его мадонны также непритязательны, скромны, естественны въ своей простотѣ, трогательны по глубинѣ и наивности чувства. Это вполнѣ народныя созданія по духу, на которыя существовалъ широкій спросъ въ массахъ. Уже въ XIV в. Мадонна изъ безстрастной царицы обратилась въ искусствѣ въ нѣжно любящую мать. Ея черты изъ серіозно-величавыхъ стали привлекательными, миловидными. Торжественность смѣнилась настроеніемъ яснаго, интимнаго общенія между матерью и ея ребенкомъ. Она играетъ съ нимъ, подаетъ ему цвѣты, птичку, вызываетъ въ немъ улыбку. У Донателло и Луки чувство материнства получаетъ новую черту особой глубины и просвѣтленія. Внѣшій типъ лица замѣтно облагораживается, идея материнства получаетъ болѣе глубокое и тонкое выраженіе. Во взорахъ Мадонны отражается то радость настоящаго, то грусть и безпокойство за будущее. Но даже въ томъ случаѣ, когда въ виду особенныхъ условій, поставленныхъ заказчикомъ, въ изображеніи Мадонны по прежнему преобладаетъ религіозный характеръ, когда Мадонна окружена свитою ангеловъ и святыхъ или когда она сама поклоняется Младенцу, а послѣдній

изображенъ съ благословляющей десницей, даже и тогда прелесть типа, миловидность общаго и естественность въ деталяхъ смягчаютъ торжественность настроенія и вносятъ въ него что-то близкое къ простотѣ и нѣжности человѣческаго чувства. И Донателло, съ своей страстной и серіозной грустью, и Лука, съ своей чистотой, сумѣли сохранить въ своихъ изображеніяхъ Мадонны, несмотря на это приближеніе къ психологіи земного, столько идеальнаго и благороднаго, что ихъ мадонны ничуть не оскорбляли религіознаго чувства массы, но казались ей только болѣе трогательными и понятными въ красотѣ святого и великаго чувства матери, вносящаго особенное просвѣтленіе въ самыя земныя черты. Этотъ новый чистый мотивъ въ изображеніи Мадонны могъ подлежать безконечнымъ варіаціямъ и въ теченіе цѣлаго столѣтія господствовалъ въ итальянскомъ искусствѣ, пока стремленіе къ внѣшней красотѣ въ типѣ Мадонны не ослабило трогательнаго элемента материнства въ этой темѣ. Въ первыхъ своихъ мадоннахъ Лука делла Роббіа еще стоитъ подъ вліяніемъ старыхъ традицій. Въ одномъ изъ рельефовъ бронзовой двери Собора типъ Мадонны исполненъ тихой серьезности, ангелы благочестиво поклоняются Младенцу, и все изображеніе проникнуто религіознымъ духомъ, въ складкахъ есть что-то архаическое: онѣ падаютъ сухо и однообразно по груди, образуя внизу, между колѣнъ, типичный готическій изгибъ. Природа бога затмѣваетъ характеръ ребенка въ изображеніи Христа. Одной рукой онъ держитъ свитокъ, а другой благословляетъ, тѣло еще прикрыто наполовину одеждой. Къ этому же типу относится еще „Мадонна съ розами“ (рис. 45); въ ея лицѣ уже больше мягкости и миловидности, складки еще остаются готическими, но падаютъ свободнѣе и шире, за то младенецъ уже утратилъ гіератическій характеръ, и психологія его теперь уже чисто дѣтская. Онъ совсѣмъ обнаженъ (при чемъ тѣло исполнено вѣрнѣй и натуральнѣй), въ одной рукѣ онъ держитъ яблоко, другою тянется сорвать цвѣтокъ. Въ общемъ всѣ формы стали тоньше, изящнѣй. Новыя черты даетъ уже мадонна изъ ц. S. Pierino, исполненная для украшенія люнетты надъ дверью (теперь въ Bargello). Церковь S. Pierino (теперь уже не существующая) во Флоренціи находилась на Mercato Vecchio, шумной, полной оживленія площади; здѣсь, путникъ, спѣша по дѣлу, поднявъ случайно голову, могъ видѣть, какъ проносилась въ облакахъ, въ свитѣ ангеловъ, какъ въ видѣніи, грустная, далекая отъ житейской пошлости и заботъ Мадонна. Ангелы по сторонамъ Дѣвы напоминаютъ гибкихъ и изящныхъ ангеловъ съ гробницы Federighi, ребенокъ еще бла-

гословляетъ, но въ формахъ больше изящества и простоты; настроеніе благочестивой грусти и тревоги, которая, какъ дымкой, окутываетъ нѣжный дѣвственный обликъ Мадонны, передано очень тонко и сильно. Любовь и безпокойство матери уже выдвинуты здѣсь не меньше, чѣмъ чистота и божественность Дѣвы. Скорѣй радостнымъ и свѣтлымъ характеромъ отличается мадонна на Via d'Agnolo (теперь въ Bargello рис. 43), красовавшаяся когда-то надъ дверью женскаго монастыря и радостнымъ взоромъ встрѣчавшая юныхъ дѣвушекъ, робко переступавшихъ за этотъ порогъ, чтобы навсегда разстаться съ утѣхами и радостями свѣтской жизни. Она позднѣй предыдущихъ (около 1450 г.), сохраняетъ съ ними еще родственный духъ, но по красотѣ и композиціи превосходитъ и какъ бы завершаетъ ихъ. Человѣческія черты: женственность и миловидность уже рѣшительно преобладаютъ надъ торжественной серьезностью божества, и только младенецъ еще благословляетъ, а въ другой рукѣ держитъ свитокъ съ надписью „Ego sum lux mundi". Люнетта эта интересна также окаймляющей ее гирляндой, еще раздѣленной на отдѣльные букеты. Наконецъ отпадаютъ и послѣднія черты гіератизма, и передъ нами чисто человѣческій и полный нѣжности обликъ матери и довѣрчиво прижавшагося къ ней ребенка, образъ, просвѣтленный только глубиной того чистаго интимнаго чувства, которымъ онъ проникнутъ. Таковы двѣ мадонны Луки съ фриза балдахиновъ въ церкви Impruneta, въ нѣсколькихъ километрахъ отъ Флоренціи. Произведенія Луки въ ц. Impruneta (испорченное S. Maria in Pineta—ц. Маріи въ сосновой рощѣ), открыты не такъ давно и привлекли къ себѣ всеобщее вниманіе своей оригинальностью и красотой. Они принадлежатъ къ числу первоклассныхъ созданій мастера. Это два алтаря и два богато орнаментированныхъ болдахина. Я не могу вамъ показать въ цѣломъ эти въ высшей степени изящныя созданія Луки и ограничусь деталями. Вотъ пределла одного изъ алтарей (на одномъ алтарѣ киворій съ чудотворной иконой Богоматери; на другомъ киворій съ частью древа Креста Господня; пределла съ послѣдняго, рис. 46), съ изображеніемъ ангеловъ, напоминающихъ ангеловъ въ мадоннѣ S. Pierino, но еще болѣе изящныхъ, гибкихъ и жизненныхъ въ своемъ полетѣ. Живость и естественность движеній, простой свободный стиль драпировокъ, нѣжность выраженія даютъ право считать эти созданія самымъ высшимъ выраженіемъ творчества Луки. Здѣсь онъ достигъ той ступени совершенства, когда умѣнье художника уже не бросается въ глаза въ виду той необычайной простоты и жизненности, которыми проникнуто все произведеніе. Надъ обоими алтарями (изъ нихъ

1-й исполненъ Michelozzo при участіи Луки, вѣроятно, около 1555 г., а второй однимъ Лукой и притомъ позднѣй; 2-й алтарь былъ сдѣланъ изъ цвѣтной глазированной терракотты и богато орнаментированъ; въ орнаментѣ примѣнена между прочимъ гирлянда изъ сосновыхъ шишекъ) были воздвигнуты, и, по мнѣнію Marcel Reymond'a, многими годами позднѣй, два большихъ балдахина въ видѣ часовенъ. Верхняя часть балдахина надъ алтаремъ Богоматери богато украшена античными формами и роскошнымъ фризомъ—гирляндой; въ серединѣ фриза съ двухъ сторонъ балдахина помѣщены два маленькихъ рельефныхъ изображенія Мадонны, представляющихъ послѣднее (вѣроятно, и по времени) звено въ развитіи типа Мадонны въ творчествѣ Луки (рис. 51). По совершенству, удивительной естественности и глубокой человѣчности чувства это лучшіе образцы изъ всѣхъ мадоннъ, созданныхъ Лукой. Нигдѣ не удалось Лукѣ лучше выразить нѣжность матери и обаятельную прелесть младенчества. Ни одно его созданіе не можетъ спорить съ этимъ въ простотѣ и естественности. Мадонны (въ другой мадоннѣ балдахина мотивъ аналогиченъ) Impruneta даютъ возможность съ извѣстной увѣренностью признать Луку делла Роббіа и авторомъ еще нѣсколькихъ дошедшихъ до насъ мадоннъ подобнаго же типа. Такова прежде всего Мадонна съ яблокомъ въ Bargello (символъ грѣха, который суждено разрушить Спасителю), близкая по мотиву къ мадоннамъ Impruneta. Точно охраняя отъ кого-то свое яблоко, ребенокъ крѣпко прижимается къ озабоченной печалью матери, которая держитъ свою ношу почти съ религіознымъ благоговѣніемъ. По изяществу техническаго исполненія, по красотѣ моделлировки и естественности мотива это произведеніе выдѣляется среди другихъ созданій художника, висящихъ рядомъ въ той же залѣ музея. Въ томъ же родѣ и мадонна генуэзская (Bargello рис. 47), съ прелестнымъ младенцемъ въ рубашечкѣ, нѣсколько невыгодно освѣщенная въ предлагаемой фотографіи, но полная очаровательно исполненныхъ деталей.

Мы познакомились съ мадоннами, которыя согласно признаются всѣми, на основаніи литературныхъ свидѣтельствъ и внимательнаго изученія ихъ стиля, произведеніями Луки д. Роббіа, но въ европейскихъ музеяхъ, въ Луврѣ, Оксфордѣ и особенно въ Берлинскомъ Музеѣ и частныхъ собраніяхъ есть еще множество мадоннъ изъ глазури и терракотты, часто очень близкихъ по отдѣльнымъ чертамъ къ достовѣрнымъ мадоннамъ Луки. Каждому директору большого музея и частному владѣльцу хочется считать въ своемъ собраніи нѣсколько оригиналовъ знаменитаго творца

мадоннъ. Въ Берлинскомъ Музеѣ многія рельефныя изображенія мадоннъ этого типа приписываются самому Лукѣ д. Роббіа. Конечно, точное рѣшеніе этого вопроса невозможно за неимѣніемъ документальныхъ данныхъ. Но часто самый матеріалъ (терракотта) и небрежности и промахи исполненія, заимствованіе деталей изъ различныхъ періодовъ творчества Луки уже даютъ право утверждать, что большинство этихъ произведеній представляютъ только школьныя подражанія твореніямъ мастера или вольныя копіи съ его исчезнувшихъ оригиналовъ. Однако есть среди нихъ и работы удивительнаго совершенства, передъ которыми такъ же трудно отрицать авторство Луки, какъ и признавать его, въ виду нѣкоторыхъ характерныхъ, но чуждыхъ ему чертъ. Такова прелестная Берлинская мадонна изъ Palazzo Alessandri (терракотта). Поза Мадонны по мотиву близка къ мадоннѣ Соборной двери, но насколько свободнѣе, естественнѣй и красивѣй расположились складки плаща между колѣнъ. Нѣтъ ничего интимнѣй, тоньше, человѣчнѣй и естественнѣе, чѣмъ образъ этой матери, играющей съ младенцемъ, который и смѣется и хочетъ удержать ручонками ея щекочущую руку. Особенно нѣжны и изящны фигурки ангеловъ въ духѣ тѣхъ, что окружаютъ ев. Марка въ рельефѣ Соборной двери, но по формамъ извивающихся контуровъ и складокъ еще болѣе свободные и вмѣстѣ съ чисто человѣческой психологіей и всей естественной и тонко прочувствованной системой складокъ дающіе право считать эту люнетту однимъ изъ самыхъ позднихъ созданій Луки. Однако есть детали, которыя иными приводятся какъ доказательства противъ авторства Луки. Это, главнымъ образомъ, отсутствіе крыльевъ у ангеловъ, которыхъ Лука всегда изображаетъ съ крыльями, затѣмъ помѣщеніе фигуръ на облакахъ, мало подходящихъ къ земному духу всей сцены, и наконецъ немного тривіальный черезчуръ житейскій мотивъ игры матери съ ея ребенкомъ, лишенный той серьезности, того грустнаго и чистаго, почти святого оттѣнка, который остается всегда типичнымъ для Луки даже въ тѣхъ мадоннахъ, которыя особенно близки къ психологіи земныхъ матерей. Дѣйствительно, здѣсь пропалъ и послѣдній оттѣнокъ гіератизма: передъ нами только простая женщина мать, радостно смѣющаяся своему пышащему жизнью, съ налитыми формами, мальчишкѣ. Но въ концѣ концовъ эти возраженія говорятъ только за то, что эта люнетта относится къ послѣдней четверти XV в., когда любовь къ природѣ и индивидуальнымъ жизненнымъ чертамъ рѣшительно восторжествовала надъ типически-безличнымъ гіератизмомъ. Нѣтъ причины думать, что Лука, даже настроенный религіозно по натурѣ и тѣснѣе

другихъ художниковъ связанный съ готической религіозной традиціей, могъ устоять передъ общимъ теченіемъ, мощно проявлявшимся во всемъ искуствѣ quattrocento; въ концѣ концовъ онъ долженъ былъ отразить въ своемъ творчествѣ вліяніе новаго земного духа. Вѣдь это слѣдующій шагъ за мадонной Impruneta. Посмотрите, какъ чудно сочетались прелесть этой земной сцены съ робкимъ благочестіемъ и святой наивностью ангеловъ. Кто могъ еще такъ цѣльно, естественно, непринужденно и изящно замыслить и создать эту сцену? Нѣтъ другого имени, которое хотѣлось бы назвать здѣсь, кромѣ Луки делла Роббіа. Больше колебаній въ опредѣленіи автора вызываетъ изящный tondo изъ Bargello, въ которомъ благочестивое настроеніе люнетты S. Pierino соединяется съ естественной прелестью мадоннъ Impruneta. Если ангелы близки къ ангеламъ S. Pierino, то ясный типъ мадонны напоминаетъ мадонну Via d'Agnolo, но въ складкахъ и чертахъ лица уже чувствуется большая утонченность формъ, изысканная миловидность, вообще чуждая Лукѣ и типичная для его племянника Андрея. Соединеніе въ одной рамѣ чертъ, взятыхъ изъ различныхъ произведеній Луки, т.-е. компилятивный характеръ этого произведенія, круглая форма рамы, встрѣчающаяся чаще уже въ концѣ XV в., — всѣ эти особенности подвергаютъ въ данномъ случаѣ сомнѣнію авторство Луки д. Роббіа. Въ виду необычайной простоты концепціи и формъ и чистаго благочестиваго настроенія, представляется вполнѣ возможнымъ приписать Лукѣ и „Поклоненіе Маріи Младенцу" изъ галлереи Лихтенштейна въ Вѣнѣ, мотивъ весьма обычный въ западномъ церковномъ искусствѣ. Особенно эта тема часто выполнялась Andrea della Robbia и позднѣйшими послѣдователями Луки, почему и этотъ рельефъ многіе признаютъ работой Andrea, но сравненіе показываетъ намъ, что стиль Andrea въ этой темѣ уже утратилъ простоту, свойственную вѣнскому рельефу. Къ числу спорныхъ созданій относится и чудная группа (почти больше натуры), изображающая встрѣчу Маріи и Елизаветы (Visitazione) въ Пистойѣ въ ц. S. Giovanni fuorcivitas (рис. 48). Но здѣсь мы уже съ гораздо большей смѣлостью примыкаемъ къ мнѣнію тѣхъ, кто стоитъ за авторство Луки, и въ особенности къ мнѣнію американца Allan Marquand'a, тонкаго знатока произведеній Луки делла Роббіа, которому мы обязаны такой находкой, какъ киворіи Impruneta. Главною причиной сомнѣній служитъ отсутствіе другихъ удостовѣренныхъ статуарныхъ группъ въ творчествѣ Луки д. Роббіа. Но и эта группа вѣдь скорѣй напоминаетъ рельефъ, чѣмъ круглую статую (такъ же, какъ и ангелы со свѣчами того же Луки д. Роббіа), а простота и благород-

ство типовъ и искренность чувства, замкнутая цѣльность композіи, въ высшей степени естественное и въ то же время гармоническое тонко продуманное расположеніе складокъ, напоминающее простоту и чистый стиль пѣвцовъ Cantoria, ихъ реализмъ, смягченный идеальной дымкой (также отдѣльныя детали группы, какъ головной уборъ мадонны, встрѣчающійся и въ рельефахъ Cantoria Луки), наконецъ необычайная сила и цѣльность впечатлѣнія—все говоритъ за то, что эта чудная группа могла быть создана только художникомъ первокласнаго таланта, т. е. самимъ Лукой, а не его послѣдователями и подражателями. Вновь опубликованные документы показываютъ, что эта группа существовала уже раньше 1445 г., и это обстоятельство только можетъ подтвердить ея принадлежность къ періоду созданія Канторіи. Въ исполненномъ въ 40-хъ годахъ рельефѣ Вознесенія въ Соборѣ апостолы съ такимъ же самозабвеніемъ, какъ бы застывши въ такомъ же страстномъ порывѣ преданности, смотрятъ на уносящагося отъ нихъ Спасителя, какъ здѣсь Елизавета на Марію. „Она молчитъ", говоритъ Alland Marquand, „но моментъ,—и она громко воскликнетъ: благословенна ты въ женахъ и благословенъ плодъ чрева твоего! Посмотрите, какъ краснорѣчиво говорятъ руки Елизаветы и взоры обѣихъ женщинъ. Онѣ смотрятъ въ глаза другъ другу тѣмъ взглядомъ, въ которомъ двѣ души сливаются вмѣстѣ и неожиданно становится ясна для нихъ скрытая основа ихъ общаго чувства".

Но пора подвести итоги. Творчество Луки является какъ разъ во время въ эволюціи итальянскаго искусства XV в., чтобъ предотвратить опасность увлеченія въ сторону натурализма. Оно помогаетъ художникамъ XV в., совершенствуясь въ реальномъ отраженіи дѣйствительности, сохранить въ комбинаціи разнообразныхъ стремленій идеализмъ какъ равнодѣйствующую, какъ высшую задачу художественнаго творчества. Отражая въ своемъ творчествѣ вліяніе старшихъ современниковъ Гиберти и Донателло, а также формъ античнаго искусства, Лука д. Роббіа сдѣлалъ всѣ заимствованныя имъ черты своимъ собственнымъ достояніемъ и создалъ совершенно самобытный и неподражаемый стиль. Онъ далекъ отъ гибкой красоты декоративнаго великолѣпія и эпической широты Гиберти, отъ драматизма и мощныхъ образовъ Донателло; его стиль исполненъ тихаго спокойствія, сосредоточенности и душевной теплоты. Лука д. Роббіа склоненъ передавать всѣ вещи рельефно, и эта черта чрезвычайно характерна для внутренней стороны его творчества. Рельефъ, не достигая полной пластичности натуры какъ бы смягчаетъ матеріальность

предметовъ и является особенно подходящей техникой для передачи тѣхъ неосязаемыхъ и нѣжныхъ настроенiй духовной чистоты, сердечности, интимности чувства, которыя характерны для творчества Луки делла Роббiа. Вмѣстѣ съ тѣмъ эта привычка смотрѣть на предметы лишь съ одной стороны, наиболѣе для нихъ существенной (припомните его мадоннъ, изображаемыхъ обыкновенно съ фаса) особенно содѣйствуетъ простотѣ и ясности впечатлѣнiя,—другой характерной чертѣ стиля Луки д. Роббiа. Въ свою очередь и техника глазури, обобщающая слишкомъ тонкiя и мелкiя детали, способная говорить лишь общими большими массами и плоскостями, контрастомъ бѣлаго и голубого, — этихъ двухъ тоновъ, въ комбинацiи которыхъ уже есть что-то наивное, дѣтское и чистое,—уже сама по себѣ устраняетъ всякаго рода сложность. По простотѣ и ясности стиля, чистому и простому характеру своего рельефа Лука стоитъ ближе всѣхъ другихъ художниковъ quattrocento къ скульпторамъ древней Грецiи. Лишь у нихъ находимъ мы ту-же чистоту, простоту и ясность стиля, несмотря на все различiе внутренняго содержанiя и настроенiя. Лукѣ, конечно, какъ и другимъ художникамъ той эпохи извѣстны были фрагменты античнаго искусства (объ этомъ свидѣтельствуетъ нагота и одежды типовъ канторiи). Но если оставить въ сторонѣ детали, то его близость къ духу античнаго стиля объясняется скорѣй эстетическимъ сродствомъ натуры, чѣмъ сознательнымъ заимствованiемъ. Изъ этихъ свойствъ его таланта и отчасти изъ условiй его техники объясняется идеализмъ его образовъ, преобладанiе обобщенной типичности надъ яркими индивидуально-портретными чертами. Въ высшей степени характерна для него, какъ художника XV в., и изобрѣтенная имъ техника цвѣтной глазури. Въ противоположность XVI в., который считалъ высшимъ родомъ творчества безцвѣтную скульптуру изъ мрамора (отчасти подъ влiянiемъ античныхъ мраморовъ), quattrocento, какъ эпоха юная и свѣжая, еще не знаетъ этихъ теорiй и съ увлеченiемъ отдается упоенiю жизнерадостныхъ красочныхъ сочетанiй, не боится пестрой комбинацiи матерiаловъ, мрамора и бронзы съ болѣе дешевой глазурью. Слишкомъ дорогой мраморъ Лука замѣняетъ дешевой имитацiей изъ глазури. Черты высокаго художества, которыхъ Лука достигъ уже въ мраморныхъ рельефахъ, онъ перенесъ и въ эти образцы гончарнаго производства, чтобы всякiй могъ украсить ими свое скромное жилище. Образцы этой новой техники приводятъ всѣхъ въ восторгъ; города и частныя лица наперерывъ ищутъ прiобрѣсть глазурныя работы изъ мастерской Роббiевъ. Этимъ объясняется громадное число этихъ глазурныхъ рельефовъ.

Самъ Лука д. Роббіа работалъ медленно и вдумчиво (одна люнетта Собора работалась 4 года), при томъ же, можетъ быть, добрая половина его мадоннъ уничтожена всесокрушающимъ временемъ, но его ученики отличались поразительной плодовитостью, и произведеніями школы della Robbia изобилуютъ до сихъ поръ европейскіе музеи и церкви Италіи. Далекій отъ вліянія гуманизма, мало образованный ремесленникъ, Лука былъ истый сынъ народа. Онъ сохранилъ всю теплоту религіознаго чувства, но выразилъ его въ такихъ жизненныхъ и глубоко человѣческихъ формахъ, какія могли быть порождены лишь настроеніями и чувствами людей XV в. Характерно, что среди его заказчиковъ мы не встрѣчаемъ гуманистовъ, князей и флорентійскихъ меценатовъ: Medici, Rucellai, Strozzi, Pitti, Bardi, Peruzzi и др. Его заказчики—коммиссія строителей собора, епископы, госпитали, монастыри. Церковь, люди средняго достатка и широкая наивная народная масса, вотъ на кого разсчитанъ не толъко весь характеръ его творчества, но даже самый матеріалъ его произведеній. Наиболѣе народный среди всѣхъ художниковъ Италіи въ XV в., Лука делла Роббіа является и однимъ изъ видныхъ предшественниковъ самаго національнаго ея творца въ области искусства — Рафаэля. Никто не станетъ спорить, что кроткая чистота и ясность мадоннъ Рафаэля уже предвосхищена въ мадоннахъ Луки. Народность, благочестивый духъ, гармоническая мягкая прелесть образовъ, идеализмъ творчества, всѣ эти черты въ еще большей степени свойственны Рафаэлю. „Картина итальянскаго ренессанса была бы неполна“, говоритъ Боде, „безъ творчества Луки. Она утратила бы самыя своеобразныя и обаятельныя черты свои“. Самъ изъ себя возродилъ и вызвалъ вновь къ жизни Лука тотъ духъ въ искусствѣ, который проникалъ древне-греческую пластику и сводился къ чувству мѣры и красоты. Стилизацію природы въ духѣ этихъ требованій Лука соединилъ съ мягкой теплотою и лиризмомъ христіанскаго романтизма. И эта связь обезпечила безсмертіе его творчеству, которое до сихъ поръ сохраняетъ свою свѣжесть и всегда останется здоровымъ и классическимъ.

Литература. Кромѣ Bode: Florent. Bildhauer der. Renaissance и Marcel Reymond La Sculpt. Florentine, см. еще P. Schubring Luca della Robbia und seine Familie (изд. изъ серіи Künstler-Monogr. Knackfuss'а, гдѣ указана и вся литература вопроса); Allan Marquand The Visitation of L. d. Robbia at Pistoia; Americ. Journal of Archaeol. 1907. № 1.

Мазаччо.

(1401—1428).

Спорный вопросъ: Мазаччо или Мазолино? Выводы A. Schmarsow'a. Фрески Мазаччо въ ц. S. Clemente. Значеніе единой точки зрѣнія. Особенности фресокъ капеллы Brancacci. Отношеніе живописи къ архитектурѣ въ средніе вѣка и въ эпоху Ренессанса. Новыя задачи въ фрескахъ архаическаго стиля въ капеллѣ Brancacci. Окончаніе фресокъ въ ц. S. Clemente и римскія вліянія. Особенности въ комбинаціи пространства и фигуръ, композиціи, стилѣ и выраженіи въ фрескахъ зрѣлаго періода въ к. Brancacci. Черты новаго стиля въ фрескѣ „Св. Троицы". Усиленіе реализма въ изображеніи пространства и фигуръ. Послѣдній періодъ. Гармонія живописи и архитектуры. Увлеченіе портретнымъ индивидуализмомъ. Біографическія черты. Значеніе творчества Мазаччо.

Къ кружку художниковъ съ новыми стремленіями, во главѣ котораго стоялъ Брунеллески, принадлежалъ и Мазаччо. Какъ Донателло во многихъ отношеніяхъ можно назвать отцомъ новой современной намъ скульптуры, такъ Мазаччо явился основателемъ и провозвѣстникомъ новой живописи. Подобно Брунеллески и Донателло, и Мазаччо былъ флорентинецъ. Онъ родился у верхняго Арно въ 1401 г. въ день св. Ѳомы и умеръ въ 1428 г. 26 лѣтъ отъ роду, успѣвъ однако за свою недолгую жизнь совершить переворотъ въ области живописи. Его имя, Мазаччо, получилось изъ сокращенія его полнаго имени Tommaso въ форму Maso и окончанія accio, имѣющаго значенія увеличительнаго, притомъ съ оттѣнкомъ порицанія, ироніи. Vasari сообщаетъ, что художникъ былъ прозванъ такъ впрочемъ не за какой-нибудь порокъ, напротивъ, онъ былъ сама доброта, но скорѣе за свою безпомощность и непрактичность. Съ дѣтства, по словамъ Vasari, онъ былъ всегда разсѣянъ, и погруженный съ головой въ вопросы искусства, забывалъ объ окружающихъ и о самомъ себѣ, не обращалъ вниманія даже на свою одежду и только въ крайней денежной нуждѣ вспоминалъ о томъ, что и у него есть должники. Такимъ образомъ прозвище Мазаччо въ данномъ случаѣ носило оттѣнокъ добродушной флорентійской ироніи и обозначало приблизительно:

неуклюжій чудакъ, разиня, вродѣ нашего „Ѳомище". Можетъ быть, этими свойствами его характера и объясняется, что, происходя изъ хорошей семьи и рано прославившись, онъ не сумѣлъ создать себѣ хорошаго внѣшняго положенія и находился всегда въ трудныхъ обстоятельствахъ. Его учителемъ въ живописи Вазари называетъ Masolino da Panicale. Masolino тоже прозвище и тоже сокращенное изъ полнаго имени Tommaso (такъ какъ учитель былъ тезкой ученика) и уменьшительнаго окончанія lino, придающаго этому прозвищу какъ разъ противоположный оттѣнокъ: ловкій, юркій, постигшій житейскую науку и обращеніе съ людьми. Вѣроятнѣе однако, что эти нравственныя характеристики Masaccio и Masolino были придуманы самимъ Vasari, чтобы объяснить эти прозвища. На самомъ же дѣлѣ флорентинцы хотѣли только различить этими окончаніями двухъ художниковъ съ одинаковымъ именемъ по ихъ внѣшнему виду; одного высокаго и рослаго называли: Ѳома большой, а другого въ противоположность первому — Ѳома маленькій. Свѣдѣнія, которыя сообщаетъ намъ Vasari и о Masaccio и о Masolino, вообще весьма недостаточны, стоятъ нерѣдко въ явномъ противорѣчіи другъ съ другомъ и въ концѣ концовъ совсѣмъ не согласуются съ датами, установленными новѣйшимъ научнымъ изслѣдованіемъ произведеній обоихъ этихъ художниковъ; если принять даты, вытекающія изъ сообщеній Vasari, то выходитъ, что Masolino родился на три года позднѣй Masaccio и, слѣдовательно, ни въ какомъ случаѣ не могъ быть учителемъ молодого Masaccio. Намъ извѣстно, что Masolino въ 20-хъ годахъ (т. е. въ 3-мъ десятилѣтіи XV в.) работалъ въ мѣстечкѣ Castiglione d' Olona около Милана. Онъ расписалъ тогда своды въ хорѣ Соборной церкви въ Castiglione d'Olona и засвидѣтельствовалъ этотъ фактъ надписью въ углу свода: Masolinus de Florentia pinsit. На основаніи одного дошедшаго до насъ документа можно также утверждать, что до лѣта 1425 г. Masolino работалъ во Флоренціи, а послѣ этого срока уѣхалъ въ Венгрію. По Vasari (а послѣдній заимствовалъ это свѣдѣніе у Albertini, писателя, жившаго въ концѣ XV и въ началѣ XVI-го в и служившаго источникомъ для Vasari). Masolino исполнилъ также во Флоренціи половину фресокъ капеллы Brancacci въ церкви Maria del Carmine, т. е. той самой капеллы, въ которой находятся и фрески Мазаччо, навсегда опредѣлившія характеръ новой живописи. По словамъ Vasari, Masolino расписалъ своды и верхнія люнетты капеллы (эти фрески не сохранились до насъ), кромѣ того нѣсколько стѣнныхъ картинъ капеллы Вазари относитъ также къ половинѣ, расписанной Masolino. Но извѣстные авторы классической исторіи итальянской живописи Crowe и Cavalcaselle

высказали весьма вѣроятное предположеніе, что Masolino расписалъ въ капеллѣ Brancacci только своды и люнетты. Дѣло въ томъ, что работы Masolino въ соборной церкви Castiglione d'Olona, исполненныя, по мнѣнію Crowe и Cavalcaselle, къ 1428-му году (годъ, который высѣченъ на тимпанѣ портала церкви и, по мнѣнію Crowe и Cavalcaselle, долженъ относиться и къ работамъ Masolino въ этой церкви), гораздо слабѣе и болѣе примитивнаго стиля, чѣмъ стѣнныя фрески, приписываемыя Vasari кисти Masolino въ капеллѣ Brancacci, исполненныя по Vasari въ началѣ 20-хъ годовъ. Если согласиться съ Vasari, то приходится допустить невѣроятное, что Masolino сначала работалъ въ стилѣ болѣе совершенномъ и зрѣломъ, чѣмъ впослѣдствіи. Чтобы выйти изъ затрудненія, одинъ изъ изслѣдователей (E. Förster) удвоилъ личность Masolino; по его мнѣнію, было два Masolino: одинъ работалъ въ Castiglione d'Olona болѣе слабыя фрески, другой вмѣстѣ съ Masaccio въ капеллѣ Brancacci въ болѣе совершенномъ стилѣ. Но едвали есть нужда прибѣгать къ такому искусственному выходу, чтобы сохранить въ силѣ свидѣтельство Vasari (Albertini) о томъ, что Masolino росписалъ „половину“ капеллы Brancacci. Вѣдь дѣлить капеллу на двѣ половины можно не только по вертикальной линіи, но и по горизонтальной. Въ послѣднемъ случаѣ одна половина (верхняя) можетъ составиться какъ разъ изъ сводовъ и люнетъ, расписанныхъ Masolino и до насъ не дошедшихъ, другая (нижняя) будетъ заключать въ себѣ стѣны капеллы, всѣ фрески которыхъ по своему стилю превосходятъ работы Masolino въ Castiglione d'Olona и могли принадлежать Мазаччіо. Но здѣсь встрѣчается новое затрудненіе: стѣнныя фрески капеллы Brancacci исполнены въ двухъ различныхъ стиляхъ, архаическомъ, еще почти въ духѣ XIV в., и въ болѣе развитомъ и совершенномъ. Возможно, слѣдовательно, предположить, что онѣ исполнены двумя различными художниками. Однако внимательный анализъ показываетъ, что различіе въ стилѣ этихъ двухъ группъ фресокъ еще не такое рѣзкое и основное, чтобъ онѣ не могли принадлежать одному художнику въ различные періоды его развитія. Возможно, что въ стѣнныхъ фрескахъ капеллы Brancacci проявляется лишь прогрессъ одной и той же творческой силы: въ такомъ случаѣ болѣе архаическія по стилю фрески будутъ свидѣтельствовать о начальномъ періодѣ въ развитіи таланта автора, фрески болѣе совершенныя — о полной его зрѣлости. Въ развитіи стиля Рафаэля можно отмѣтить по крайней мѣрѣ три періода, которые кажутся при первомъ взглядѣ еще болѣе различными, чѣмъ фрески на стѣнахъ капеллы Brancacci. Предположеніе, что различіе въ стилѣ сохранившихся фре-

сокъ въ капеллѣ Brancacci соотвѣтствуетъ двумъ періодамъ въ творчествѣ Masaccio, кажется особенно правдоподобнымъ, если признать, что и фрески, украшающія т. назыв. капеллу Страстей въ церкви S. Clemente въ Римѣ, также исполнены Мазаччо, какъ это утверждаетъ и Vasari. Въ такомъ случаѣ эти фрески дали бы рядъ новыхъ звеньевъ въ творчествѣ Masaccio, образующихъ между прочимъ вполнѣ естественный переходъ отъ архаическихъ фресокъ Masaccio въ капеллѣ Brancacci къ болѣе совершеннымъ его созданіямъ въ этой капеллѣ. Однако не всѣ изслѣдователи согласны признать авторство Masaccio для фресокъ въ S. Clemente. Нѣкоторые изслѣдователи (Lübke), въ противоположность свидѣтельству Vasari, считаютъ авторомъ фресокъ въ S. Clemente Masolino, а не Masaccio. Но фрески въ S. Clemente во многихъ отношеніяхъ гораздо лучше фресокъ Masolino въ Castiglione d'Olona, притомъ написанныхъ позднѣе; слѣдовательно, и въ этомъ случаѣ трудно согласиться, что фрески S. Clemente могли быть написаны Masolino. Въ концѣ концовъ и защищающіе связь фресокъ S. Clemente съ Masolino готовы допустить, что молодой Мазаччіо могъ работать въ S. Clemente въ качествѣ ученика Masolino, исполняя фрески, заказанныя его учителю, въ капеллѣ Страстей, отчасти по рисункамъ Masolino и слѣдуя его совѣтамъ.

Одной изъ послѣднихъ и самыхъ капитальныхъ работъ по исторіи итальянскаго искусства и въ частности по данному вопросу является работа Schmarsow'a „Masaccio-Studien" (1895—1899), которая даетъ тонкій и подробный анализъ всѣхъ сохранившихся работъ Masolino и Masaccio и на основаніи этого анализа подтверждаетъ окончательно мнѣнія и выводы Crowe и Cavalcaselle, вопреки сбивчивымъ свидѣтельствамъ Vasari и мнѣніямъ примыкающихъ къ нему изслѣдователей (Foerster, Woltmann, Zahn). Подтверждая взглядъ Crowe и Cavalcaselle, Schmarsow только видоизмѣняетъ нѣсколько установленную ими хронологію. Всѣ фрески въ капеллѣ Страстей въ S. Clemente Schmarsow отдаетъ рѣшительно (въ этомъ случаѣ согласно съ Vasari) Masaccio, относя ихъ къ двумъ періодамъ въ его творчествѣ: начальному, отъ 1421 — до 1424 г., и среднему, отъ 1425 г. — 1427 г., когда Мазаччо исполнилъ и большую часть стѣнныхъ фресокъ въ капеллѣ Brancacci. Этотъ средній періодъ дѣлится по Schmarsow'у на три момента: 1) исполненіе фресокъ архаическаго стиля въ капеллѣ Brancacci, 2) вторая поѣздка Masaccio въ Римъ, когда были исполнены лучшія и послѣднія фрески капеллы Страстей въ S. Clemente, и 3) возвращеніе во Флоренцію и исполненіе фресокъ болѣе совершеннаго стиля въ капеллѣ Brancacci. Послѣднимъ періо-

домъ въ творчествѣ Мазаччо Schmarsow считаетъ 1427—28 г., когда Мазаччо началъ оставшуюся неоконченной фреску нижняго ряда въ капеллѣ Brancacci, дописанную впослѣдствіи Filippino Lippi. Что касается Masolino, то Schmarsow отдаетъ ему утраченныя фрески сводовъ и люнеттъ капеллы Brancacci и фрески въ Castiglione d'Olona. Послѣднія Schmarsow раздѣляетъ на двѣ группы: слабѣйшія по стилю, въ Соборной церкви Castiglione d'Olona, написанныя въ 1425 г. (во время проѣзда Masolino изъ Флоренціи въ Венгрію) и лучшія, въ Battistero Castiglione d'Olona, отражающія вліяніе фресокъ Masaccio въ капеллѣ Brancacci и исполненныя Masolino долго спустя послѣ возвращенія изъ Венгріи во Флоренцію, именно въ 1435 г. (который написанъ на аркѣ Battistero въ Castiglione d'Olona). Эти лучшія фрески Masolino все же исполнены слабѣе не только лучшихъ фресокъ Masaccio въ S. Clemente, но даже его фресокъ архаическаго стиля въ капеллѣ Brancacci. При этомъ всѣ, даже лучшія, работы Masolino уступаютъ фрескамъ Masaccio какъ разъ въ тѣхъ отношеніяхъ, которыя особенно типичны для Masaccio какъ основателя новаго стиля въ живописи, именно въ отношеніи перспективнаго изображенія пространства и новаго канона человѣческой фигуры. Указавъ цѣлый рядъ переходныхъ звеньевъ въ творчествѣ Masaccio, Schmarsow далъ полную картину развитія его таланта и окончательно установилъ тотъ фактъ, что два различныхъ стиля (по Schmarsow'у даже три) стѣнныхъ фресокъ въ капеллѣ Brancacci свидѣтельствуютъ не о двухъ разныхъ художникахъ, здѣсь работавшихъ, а о разныхъ періодахъ въ развитіи одного и того же художника. Въ концѣ концовъ Schmarsow приходитъ къ выводу, что если у Masolino и Masaccio, особенно въ раннемъ творчествѣ послѣдняго, и встрѣчаются родственные элементы и типы, показывающіе, что оба они вышли изъ одной школы конца XIV-го вѣка, то въ дальнѣйшемъ ихъ пути сильно разошлись. Masaccio ввелъ въ свой стиль массу новыхъ элементовъ и притомъ вполнѣ самостоятельно, если не считать вліянія Brunelleschi, тяготѣвшаго надъ всѣмъ кружкомъ новаторовъ и опредѣлявшаго задачи и общій ходъ ихъ развитія. Къ этимъ новымъ идеаламъ Мазаччо стремился въ соревнованіи съ другими членами кружка, изъ которыхъ Paolo Ucelli съ особенною ревностью изучалъ научно перспективу, а Andrea del Castagno стремился къ тому сильному выразительному натурализму, образецъ котораго былъ данъ Donatello въ его статуяхъ для Campanile. Но Мазаччо выдавался среди всѣхъ какъ истинный геній, краткій земной путь котораго, озаренный яркой славой, вызываетъ на сравненіе съ блестящимъ ме-

теоромъ, быстро промелькнувшимъ надъ землею. Uomo maraviglioso — figura maravigliosa, говорятъ о немъ современники. Геніальность его отмѣчаетъ самъ Брунеллески. „Filippo di Ser Brunelleschi, великій архитекторъ“, пишетъ современникъ, „весьма любилъ его, потому что разгадалъ его пытливый геній. Онъ научилъ его многимъ вещамъ въ искусствѣ. При вѣсти объ его смерти онъ показалъ, какъ сильно былъ пораженъ ею и повторялъ между своими: насъ постигла большая утрата!“ Masolino же всегда оставался лишь слабымъ подражателемъ геніальнаго Masaccio и до самаго конца жизни не былъ въ состояніи овладѣть вполнѣ основами новаго стиля и освободиться отъ традиціи послѣднихъ джоттистовъ.

Сравнительный анализъ наиболѣе типичныхъ фресокъ Masolino и произведеній Masaccio уяснитъ намъ эти выводы Schmarsow'a. Фрески Masolino на сводахъ хора въ Соборной церкви Castiglione d'Olona изображаютъ сцены изъ жизни Маріи. Типичный образецъ ихъ представляетъ фреска Sposalizio (обрученіе Маріи). Архитектурныя линіи храма, изображеннаго на фрескѣ, обнаруживаютъ, правда, уже знакомство художника съ правилами перспективы и стремленіе превратить узкій неудобный треугольникъ свода при помощи иллюзіи рисунка въ впечатлѣніе фантастически воздушнаго храма, болѣе реальнаго, чѣмъ игрушечныя зданія джоттистовъ, но все же еще близкаго къ нимъ по духу. Такимъ образомъ любовь джоттистовъ къ сложной вычурной внѣшней обстановкѣ здѣсь соединяется съ новыми вліяніями, идущими отъ Брунеллески. За то фигуры остаются еще въ высшей степени архаичными. Онѣ слишкомъ вытянуты, плоски, безтѣлесны, схематичны; ни въ типахъ лицъ, ни въ строеніи тѣла не чувствуется характера или массивности костяка. Crowe и Cavalcaselle называютъ этотъ стиль вялымъ и покойнымъ, не лишеннымъ нѣкоторой граціи, пріятности типовъ и нѣжной элегичности выраженія. Schmarsow предполагаетъ, что Masolino исполнилъ эти фрески въ 1425 г., проѣздомъ въ Венгрію, куда онъ направлялся къ Filippo Scolari (Pippo Spano), флорентинцу, который, выдвинувшись на службѣ императора Сигизмунда, сталъ господаремъ Темессвара и виднымъ венгерскимъ магнатомъ. Напротивъ Crowe и Cavalcaselle предполагаютъ, что фрески въ Соборной церкви Castiglione d'Olona исполнены Masolino въ 1427—28 г., на обратномъ пути изъ Венгріи во Флоренцію. Мы можемъ выбирать любую изъ этихъ датъ, но во всякомъ случаѣ ясно одно, что авторъ этихъ фресокъ въ 25 г. или даже въ 28 г. былъ еще типичнымъ архаистомъ, между тѣмъ какъ Мазаччо въ эти годы разработалъ

съ высшей полнотою свой новый стиль и въ 1428 г. уже погибъ отъ неизвѣстной руки въ Римѣ. Очевидно, не отъ Masolino могъ научиться Masaccio новымъ принципамъ своего искусства. Съ Masolino его соединяла только общая точка отправленія обоихъ, живописный стиль флорентійской школы конца XIV-го вѣка, традиціи которой еще живо чувствуются и въ первыхъ фрескахъ Masaccio въ капеллѣ Страстей въ S. Clemente.

По словамъ Vasari, Masaccio направляется въ Римъ, недовольный Флоренціей, подстрекаемый желаніемъ учиться и превзойти другихъ. Въ Римѣ, какъ сообщаетъ Вазари, онъ достигъ большой славы и расписалъ фресками для кардинала S. Clemente капеллу въ церкви S. Clemente, изобразивъ тамъ распятаго Христа среди разбойниковъ и жизнь святой мученицы Екатерины. Возможно, что Мазаччо подъ вліяніемъ Брунеллески, Гиберти, Донателло, и подобно имъ, также увлекался тогда остатками античной древности, и этотъ интересъ и побудилъ его отправиться въ Римъ (по Crowe и Cavalcaselle первое пребываніе Masaccio въ Римѣ продолжалось отъ 1417 г.—1421 г., по Schmarsow'у отъ 1421 — 1424 г.). Готическій характеръ капеллы въ ц. S. Clemente былъ переработанъ художникомъ въ духѣ уже близкомъ къ формамъ ранняго ренессанса. Нижняя часть стѣнъ при помощи живописи была превращена въ панель съ простой облицовкой, какъ бы занавѣшенной ковромъ; надъ панелью былъ изображенъ карнизъ, надъ которымъ въ два ряда шли фресковыя изображенія. Въ первомъ ряду на стѣнѣ противъ окна находятся три фрески, окаймленныя живописными полосками какъ будто изъ мозаики, а въ углахъ стѣны — нарисованными канеллированными пилястрами въ античномъ духѣ, доходящими до полу; пилястры увѣнчаны коринѳскими капителями, довольно бѣдными еще по формамъ; эти нарисованныя капители приходятся какъ разъ подъ реальными выступающими консолями, на которыя опираются ребра сводовъ потолка. Второй рядъ фресокъ помѣщенъ въ верхней части стѣнъ, въ готическихъ люнеттахъ (по 2 фрески въ люнеттѣ). На стѣнѣ налѣво отъ входа изображена легенда о св. Екатеринѣ Александрійской. На стѣнѣ направо, прорѣзанной готическимъ окномъ,—жизнь Амвросія Медіоланскаго; на алтарной стѣнѣ все пространство люнетты, отвѣчающее входной аркѣ, было занято одной фреской, изображеніемъ Голгоѳы. На сводахъ потолка были представлены евангелисты и отцы Церкви, надъ входной аркой капеллы съ внѣшней стороны—Благовѣщеніе, а по самой аркѣ—бюсты 12 апостоловъ, на столбѣ близъ капеллы—св. Христофоръ. Такимъ образомъ, художникъ пытается единой цѣльной системой обрамле-

нiй ослабить готическiй характеръ капеллы и внести въ нее болѣе ясное расчлененiе въ духѣ близкомъ къ ренессансу. При этомъ освѣщенiе во всѣхъ фрескахъ представлено такъ, какъ будто свѣтъ во всѣхъ фрескахъ падаетъ изъ одного общаго источника, именно готическаго окна въ правой боковой стѣнѣ капеллы. Точно также перспектива во всѣхъ фрескахъ разсчитана такъ, что зритель,стоящiй подъ аркой капеллы у запирающей ее рѣшотки, могъ легко съ своего мѣста почувствовать характеръ и глубину изображенныхъ пространствъ. Такимъ образомъ, и въ расчлененiи, и въ освѣщенiи, и въ перспективѣ художникъ постоянно имѣлъ въ виду извѣстную единую и объединяющую точку зрѣнiя. Очевидно, онъ видѣлъ въ фрескахъ не орнаментъ, призванный самымъ стилемъ изображенiй подчеркнуть архитектурный стиль даннаго пространства, или равномѣрно-пестрымъ ковромъ покрыть всѣ стѣны зданiя, а средство переработать весь характеръ даннаго пространства, углубить и расширить его при помощи перспективной иллюзiи и объединить реальное пространство капеллы съ самими фресками. установивъ одну опредѣленную точку зрѣнiя на живопись и архитектуру. Въ этомъ стремленiи къ единству точки зрѣнiя и обусловленной ею цѣльности впечатлѣнiя впервые намѣчаются новыя задачи, чуждыя искусству среднихъ вѣковъ. Но наряду съ новыми чертами въ фрескахъ S. Clemente еще замѣтна и печать средневѣковья. Авторъ этихъ фресокъ стоитъ еще на переходной точкѣ зрѣнiя. Пытаясь впервые провести въ искусствѣ новый принципъ единства зрительнаго впечатлѣнiя. онъ сохраняетъ еще нѣкоторую связь и съ школой послѣднихъ джоттистовъ, изъ которой онъ вышелъ точно такъ же. какъ и авторъ фресокъ въ Соборной церкви Castiglione d'Olona, Masolino. Безусловно шагъ впередъ представляетъ эта уходящая перспективно стѣна улицы въ фрескѣ, изображающей, какъ св. Екатерина обращаетъ въ истинную вѣру царицу, пришедшую ночью къ окну ея тюрьмы (рис. 52). Такого углубленiя плоскости картины мы не найдемъ ни въ одномъ произведенiи джоттистовъ. Здѣсь видно полное владѣнiе перспективой и чувствуется несомнѣнное влiянiе Брунеллески на художника, какъ и въ самомъ архитектурномъ расчлененiи капеллы въ духѣ новаго стиля. Впереди, справа изображена казнь новообращенной царицы, и здѣсь въ высшей степени типична фигура палача (хотя и искаженная позднѣйшей перепиской). Она ясно и пластично выдѣляется; общая структура тѣла ясно выступаетъ подъ обтянутой одеждой въ противоположность фигурамъ Masolino въ Castiglione d'Olona. Палачъ вставляетъ мечъ въ ножны; выбранъ

трудный поворотный пунктъ въ движенiи и переданъ съ большимъ пониманiемъ: одна нога вытянута, отставлена и опирается лишь на пальцы, рукою вытянутой вверхъ онъ наставляетъ острiе въ отверстiе ноженъ. Чувствуется, что предыдущее движенiе достигло высшей точки, и, какъ только острiе попадетъ въ отверстiе, произойдетъ рѣзкiй поворотъ въ движенiи, рука энергично втолкнетъ въ ножны клинокъ, и задержанное на время дыханiе найдетъ свободный выходъ. Задача новая, интересная для художника и прекрасно разрѣшенная имъ при его еще недостаточныхъ средствахъ. Всѣ главныя линiи и сочлененiя намѣчены съ пониманiемъ. Вся фигура, видимо, есть этюдъ съ натурщика. Но пропорцiи фигуры еще слишкомъ вытянуты и отражаютъ еще связь художника съ готической школой. Типъ фигуры—гибкiй и стройный, чисто флорентiйскiй. Сопоставьте ее съ мраморнымъ Давидомъ Донателло, и флорентiйское происхожденiе художника окажется внѣ сомнѣнiй. Схематичность, художественный лаконизмъ, концетрирующiй дѣйствiе лишь въ главномъ и устраняющiй всѣ ненужныя детали, это также флорентiйская черта. Этотъ лаконизмъ введенъ въ искусство Джотто и Andrea Pisano; нужно было обладать большимъ талантомъ, чтобы выразить въ такой художественно-лаконической формѣ и съ такою выразительною силою суть сюжета. Masolino, напротивъ, всегда остается многословенъ, въ духѣ послѣднихъ джоттистовъ. Посмотрите, какъ много тонкой выразительности въ фрескахъ S. Clemente. Царица вся вниманiе, она вполнѣ подъ обаянiемъ словъ проповѣдницы; послѣдняя, указывая на небо, предсказываетъ ей, вѣроятно, смерть за переходъ въ истинную вѣру. Въ лицѣ чувствуется сила убѣжденности и одушевленiя. Настроенiе чистой нѣжной и тонкой интимной связи между проповѣдницей и слушательницей чувствуется здѣсь и свидѣтельствуетъ еще разъ, что мы имѣемъ дѣло съ сильнымъ и глубокимъ художественнымъ талантомъ. Въ высшей степени ясно и понятно изображена и сцена колесованiя св. Екатерины. Ангелъ разрушаетъ колеса, и осколки ихъ убиваютъ тѣхъ, кто придумали эту казнь, а святая остается невредима. Посмотрите, какъ пластичны фигуры обоихъ палачей; прекрасно справился художникъ съ труднымъ раккурсомъ. Самой постановкою фигуръ и характеромъ раккурса художникъ усиливаетъ впечатлѣнiе глубины изображеннаго пространства. Формы тѣла стали болѣе массивны, коренасты и обличаютъ уже влiянiе типовъ римскаго населенiя на художника. Напротивъ, фигура Екатерины еще вытянута и напоминаетъ фигуры Masolino въ Castiglione d'Olona, но все же есть и большая разница. У Ма-

solino голова и руки точно приставлены къ безформенной массѣ платья, здѣсь же строенiе тѣла понято лучше и болѣе органически связано съ оконечностями. Хорошъ и ангелъ въ энергiи своего полета, хотя за смѣло выгнутымъ въ видѣ цвѣтка шлейфомъ его одежды и не чувствуется еще ногъ, и въ этомъ также отражается еще связь художника съ джоттистами. Но въ отношенiи фигуръ къ архитектурѣ уже выясняются принципы новаго искусства; хотя архитектура еще напоминаетъ нѣсколько хрупкiя кулисы джоттистовъ, но ея размѣры все же больше отвѣчаютъ фигурамъ. Но особенно хороша фреска, изображающая казнь Екатерины (рис. 53). Передъ нами просторъ и глубина пейзажа, при томъ эта глубина не замѣняется высотой, какъ у Masolino даже въ болѣе позднихъ его работахъ, но плоскость пейзажа, дѣйствительно, кажется уже довольно горизонтальной. Фигура палача полна небывалаго дотолѣ движенiя и энергiи въ контрастѣ съ смиренiемъ и покорностью мученицы. Хорошо передана и шеренга воиновъ съ ея перспективнымъ сокращенiемъ; они сдерживаютъ напоръ толпы, въ которой видны то возбужденныя, то опечаленныя и испуганныя лица. Эта масса людей передаетъ глубину пространства, въ которомъ художникъ умѣло размѣстилъ ее, а обрамляющiй пилястръ еще усиливаетъ впечатлѣнiе глубины. Кажется, что вся картина видна точно изъ окна. Та же борьба новыхъ принциповъ съ остатками стараго стиля чувствуется и въ выборѣ красокъ. Послѣднiя интересны, но еще не приведены къ единству. Вообще повсюду замѣчается стремленiе къ реализму, къ характернымъ индивидуальнымъ лицамъ. Этихъ вполнѣ осмысленныхъ стремленiй мы совсѣмъ не видимъ въ фрескахъ Masolino въ Соборной церкви: онѣ еще слишкомъ близки къ преданiямъ XIV в.; въ позднѣйшихъ его работахъ эти стремленiя уже на лицо, но въ результатѣ даютъ лишь плохо понятыя подражанiя фрескамъ S. Clemente. Такимъ образомъ анализъ тѣхъ и другихъ показываетъ, что Masolino ни въ коемъ случаѣ не могъ быть авторомъ фресокъ въ S. Clemente. Несомнѣнно также, что его произведенiя не могли быть даже образцами для нихъ, потому что не только его фрески въ Соборной церкви Castiglione d'Olona, но и болѣе позднiя работы его обнаруживаютъ гораздо меньшее пониманiе требованiй новаго стиля.

Можетъ быть, еще до окончанiя фресокъ изъ жизни св. Екатерины Masaccio возвратился во Флоренцiю, по Schmarsow'у въ 1425 г. (по Crowe и Cavalcaselle въ 1421 г., по окончанiи всѣхъ фресокъ въ S. Clemente). Причиной перерыва въ работѣ могло быть продолжительное отсутствiе кардинала заказчика, бывшаго

въ то время въ Германіи. Уже въ 1424 г. Мазаччо былъ принятъ въ цехъ св. Луки во Флоренціи, т. е. въ цехъ живописцевъ (до того онъ былъ записанъ въ цехъ medici e speciali въ 1421 г.). Слава его уже была такъ велика, что во Флоренціи ему было предложено расписать стѣны капеллы фамиліи Brancacci въ ц. Maria del Carmine фресками, послѣ того какъ Masolino, успѣвшій, повидимому, исполнить только фрески потолка и люнетъ (отъ 1423—25 г.), отбылъ въ Венгрію. Возможно, что въ связи съ этимъ фактомъ стоитъ и зачисленіе его въ цехъ св. Луки. Церковь Maria del Carmine сгорѣла въ 1771 г.; уцѣлѣло отъ стараго зданія немного, между прочимъ и капелла Brancacci, гдѣ находятся знаменитыя фрески Masaccio. Своды и люнеты капеллы съ фресками Masolino пострадали отъ сырости уже въ 18 в. и въ срединѣ этого столѣтія были покрыты новой росписью. Vasari сообщаетъ, что для пробы Masaccio написалъ на столбѣ одной изъ капеллъ (capella del crocefisso) въ церкви Maria del Carmine фигуру апостола Павла, какъ разъ напротивъ фигуры ап. Петра, написанный Masolino на другомъ столбѣ той же капеллы. Обѣ фрески при новой перестройкѣ въ XVII в. были сбиты. Два аналогичныхъ изображенія двухъ апостоловъ, находившіяся другъ противъ друга, естественно, должны были вызывать на сравненіе, и Vasari сообщаетъ, что фигура Павла, исполненная Masaccio, отличалась особыми достоинствами. Голова апостола, по словамъ Vasari, представляла портретъ нѣкоего Bartolo di Angiolini и была полна такой поразительной силы жизни, una terribilità tanta grande, что ей недоставало только рѣчи. Здѣсь же Masaccio показалъ поразительное умѣніе въ сокращеніи фигуры снизу „di sotto in su“ (т. е. въ такомъ сокращеніи или раккурсѣ, который получается, когда горизонтъ въ соотвѣтствіи съ уровнемъ глазъ зрителя предполагается ниже ногъ изображенныхъ высоко на стѣнѣ фигуръ). Именно здѣсь Мазаччо побѣдилъ трудность въ постановкѣ ногъ и возвысился надъ ошибочной манерой старыхъ мастеровъ, которые всѣ свои фигуры изображали такъ, какъ будто онѣ стоятъ на цыпочкахъ. Этотъ старый пріемъ, по словамъ Vasari, прекратился только съ Masaccio, онъ первый довелъ въ этомъ отношеніи искусство до современнаго совершенства. Дѣйствительно, неумѣніе изображать въ перспективѣ ступню ноги характеризуетъ средневѣковое искусство; въ миніатюрахъ, фрескахъ и даже въ скульптурныхъ фигурахъ гробницъ ступня обыкновенно вытянута во всю длину подъема, отчего фигуры кажутся поднявшимися на цыпочкахъ, а не стоящими твердо на подошвѣ. Если Vasari такъ настойчиво отмѣчаетъ эту заслугу Masaccio и то, что онъ первый разрѣшилъ

эту задачу успѣшно, то, очевидно, что фреска Masolino, находившаяся напротивъ и изображавшая ап. Петра, еще не отличалась этой особенностью. Черты сознательнаго новаторства замѣтно выступаютъ и въ фрескахъ капеллы Brancaci. Уже современники чувствовали, что фрески Masaccio въ этой капеллѣ начинаютъ собой новую эру въ искусствѣ. Въ этой капеллѣ учились всѣ знаменитые скульпторы и живописцы Италіи послѣ Мазаччо: Fra Beato Angelico, Fra Filippo Lippi, Baldovinetti, Castagno, Ghirlandaio, Boticelli, Filippino Lippi, (дописавшій здѣсь фрески, которыхъ не успѣлъ окончить Мазаччо), Perugino, Verocchio, Leonardo, Fra Bartolomeo, Albertinelli, даже самъ „божественный" Michel Angelo Buonarotti. Короче, всѣ шли въ эту капеллу, чтобы на созданіяхъ Masaccio изучить i precetti e le regole del far bene. Здѣсь Рафаэль нашелъ основы своего прекраснаго стиля. Здѣсь Masaccio, по словамъ Vasari, положилъ начало alla bella maniera dei tempi nostri. Едвали можно сильнѣй сказать, что здѣсь находится колыбель новаго искусства. На столбахъ, поддерживающихъ входную арку капеллы Brancacci, размѣщены: „Грѣхопаденіе" справа, а слѣва „Изгнаніе изъ рая"; подъ ними: „Павелъ ободряетъ Петра въ темницѣ" и „Ангелъ освобождаетъ Петра изъ тюрьмы". На стѣнахъ капеллы въ два ряда размѣщены фрески, посвященныя исторіи ап. Петра. Четыре фрески алтарной стѣны по обѣимъ сторонамъ алтаря и окна надъ нимъ, освѣщающаго капеллу, и фрески верхняго ряда на боковыхъ стѣнахъ и столбахъ были закончены, когда умеръ Мазаччо; картины нижняго ряда написаны послѣ смерти Мазаччо во 2-ой половинѣ XV-го в. художникомъ Filippino Lippi, при чемъ нижняя фреска лѣвой стѣны была уже начата Мазаччо, и Filippino Lippi въ ней принадлежатъ лѣвая часть и середина со многими портретно исполненными лицами. Во всѣхъ фрескахъ капеллы освѣщеніе распредѣлено такъ, какъ будто изображенныя въ нихъ сцены освѣщаются свѣтомъ, падающимъ изъ окна капеллы. Всѣ фрески точно вставлены въ рамы изъ нарисованныхъ балокъ и пилястровъ, которые расчленяютъ стѣны капеллы объединяютъ весь рядъ изображеній въ одну цѣльную общую систему. Эти балки и пилястры не имѣютъ ничего готическаго, напротивъ, они типичны для ранняго ренессанса и отмѣчены печатью духа Брунеллески. И здѣсь, слѣдовательно, какъ и въ S. Clemente, мы видимъ стремленіе художника преобразовать этимъ расчлененіемъ готическую капеллу въ ясный гармоническій организмъ въ духѣ новаго стиля и обозрѣвать всѣ фрески съ одной опредѣленной точки зрѣнія какъ части одного цѣлаго, объединеннаго съ самой капеллой уже общимъ источникомъ свѣта. Это единство расчле-

ненія, освѣщенія и перспективнаго построенія, очевидно, имѣло цѣлью углубить реальное пространство капеллы воображаемымъ пространствомъ, изображеннымъ въ фрескахъ, и объединить кажущееся и реальное въ одно органическое художественное цѣлое, въ которомъ живопись какъ бы продолжаетъ, видоизмѣняетъ и развиваетъ эффекты реальной архитектуры. Неправда ли, подобная задача придаетъ вполнѣ осмысленный опредѣленный характеръ фресковымъ изображеніямъ какъ особой спеціальной вѣтви живописи, тѣсно связанной съ архитектурой, съ плоскостью стѣны. Это единство живописныхъ украшеній и архитектуры существовало и въ средніе вѣка, но оно было основано на другомъ принципѣ. Фрески среднихъ вѣковъ ведутъ свое происхожденіе отъ миніатюры и орнамента, которыми украшался плоскій листъ рукописи, и уже поэтому стиль этихъ изображеній плоскъ, ихъ золотой или живописный фонъ лишенъ глубины, ихъ общій характеръ приближается къ орнаменту, ихъ назначеніе—исполнять роль узорнаго ковра, покрывающаго стѣны. Зритель разсматриваетъ постепенно ихъ узоры, двигаясь вдоль стѣнъ; ихъ перспектива вытекаетъ изъ опытныхъ наблюденій художника и установлена внѣ единой точки зрѣнія, которая необходима для систематически правильнаго перспективнаго построенія. Дѣйствительно, только введеніе единой точки зрѣнія придаетъ изображенію глубину и соотвѣтствіе съ дѣйствительностью, такъ какъ въ жизни мы также воспринимаемъ дѣйствительность въ каждый данный моментъ всегда только съ одной опредѣленной точки зрѣнія, а не съ нѣсколькихъ сразу. Въ установленіи этой единой точки зрѣнія для каждой фрески и для всѣхъ вмѣстѣ (подъ аркой капеллы), въ объединеніи фресокъ и пространства капеллы въ одно цѣлое, переработанное въ духѣ ясныхъ формъ ренессанса (вопреки готической архитектурѣ капеллы) сказались новыя стремленія, чуждыя школѣ джоттистовъ и создавшія почву для зарожденія новой живописи, для замѣны прежняго орнаментальнаго единства впечатлѣнія единствомъ живописнымъ, объединяющимъ въ общей иллюзіи пространство и людей на одной плоскости картины. Короче говоря, живопись-орнаментъ переходитъ въ живопись-картину. Всѣ эти новыя стремленія, какъ мы видѣли, хотя сравнительно и робко, уже выступаютъ въ фрескахъ S. Clemente, но въ особенности ярко и опредѣленно появляются они въ стѣнныхъ фрескахъ капеллы Brancacci. Напротивъ, они еще вполнѣ чужды Masolino въ его фрескахъ въ Castiglione d'Olona. Послѣ фресокъ Соборной церкви въ Castiglione d'Olona Мазолино написалъ въ Баттистеро Castiglione d'Olona рядъ фресокъ изъ жизни Іоанна Кре-

стителя, и хотя онѣ были исполнены уже послѣ смерти Мазаччо, въ нихъ не видно и слѣда того стремленія къ единой системѣ, которая намѣчена уже въ S. Clemente и достигаетъ полной яркости и силы выраженія въ капеллѣ Бранкачи. Masolino не понимаетъ цѣлей новаго искусства и записываетъ фресками стѣну безъ попытки органически расчленить ее: фреска начинается на стѣнѣ, загибаетъ за уголъ и продолжается на плоскости оконнаго косяка, гнется, какъ коверъ, по уступамъ стѣны; отсутствіе ограничеcкой системы въ распредѣленіи фресокъ нисколько не смущаетъ Masolino. Уже поэтому ни одной изъ фресокъ на стѣнахъ капеллы Бранкачи нельзя приписать Masolino, какъ поступаетъ Vasari. Всѣ эти фрески въ капеллѣ Бранкачи были задуманы сразу и вмѣстѣ съ стройнымъ организмомъ обрамляющихъ ихъ балокъ и пилястровъ, а эстетическій смыслъ такого организма оставался непонятенъ Masolino, не вышедшему въ этомъ отношеніи изъ традицій trecento. Такимъ образомъ, всѣ фрески въ капеллѣ S. Clemente и на стѣнахъ капеллы Brancacci исполнялъ тотъ же художникъ, который создалъ и расчлененіе капеллъ пилястрами. И это могъ быть только Мазаччо, другъ Брунеллески, вліянія котораго отразились и въ новомъ стилѣ этихъ обрамленій и въ единствѣ точки зрѣнія, т. е. въ установленіи тѣсной связи между архитектурой и живописью. Эта связь существовала, какъ уже было сказано, и въ средніе вѣка, но тогда эта связь сводилась къ торжеству орнаментальнаго принципа. Въ новомъ стилѣ Брунеллески измѣнился и связущій принципъ и соотношеніе силъ, связанныхъ другъ съ другомъ. Въ средніе вѣка фрески-орнаментъ, безконечной полосой покрывая стѣны, объединяли ихъ общимъ стилемъ своего цвѣтного узора; вмѣстѣ съ фресками желтые, красные и синіе лучи, проходя черезъ готическія стекла, облекали живописнымъ элементомъ все архитектурное пространство, обобщая и смягчая его выступы, углы и линіи. Хотя фрески среднихъ вѣковъ такимъ образомъ отчасти затмѣвали впечатлѣнія собственно архитектурныя, но въ свою очередь преобладаніе продольныхъ линій въ готическомъ храмѣ отражалось въ вытянутомъ удлиненномъ характерѣ фигуръ, изображенныхъ на фрескахъ. Такимъ образомъ, фигуры получали орнаментальный характеръ, и свободное развитіе живописи какъ искусства, подражающаго формамъ природы, было стѣснено. Совершенно измѣнилось отношеніе этихъ двухъ искусствъ другъ къ другу съ XV в. Архитекторъ Брунеллески, создавшій новый стиль, основанный на ясной красотѣ деталей и гармоничныхъ комбинаціяхъ пространствъ и плоскостей, не могъ конечно ослаблять и обезличивать созданную имъ гармонію архитектурныхъ элемен-

товъ безразлично пестрымъ живописнымъ узоромъ. Напротивъ, съ этихъ поръ живопись должна была подчиниться архитектурѣ, подчеркнуть и отразить въ себѣ типичныя черты этого искусства. Но въ гармоничныхъ линіяхъ новаго архитектурнаго стиля ренессанса не было ничего односторонняго, крайняго, и вліяніе ихъ не могло искажать образцы фресковой живописи. Въ ней отражалась и находила продолженіе себѣ только законченная, гармоническая, ясная глубина архитектурнаго пространства, типичная для новаго стиля. Но внесеніе глубины и воздуха въ плоскость картины только усиливаетъ впечатлѣніе отъ живописныхъ образовъ и выводитъ живопись на надлежащій соотвѣтствующій ея сущности широкій путь развитія. Такимъ образомъ, при кажущемся подчиненіи архитектурѣ въ храмахъ ренессанса живопись на дѣлѣ въ сущности эмансипируется и вступаетъ въ обладаніе всѣми главными своими средствами. Несомнѣнно, что именно такимъ фазисомъ долженъ былъ закончиться союзъ архитектуры и живописи. Послѣдняя начала выдѣляться отъ архитектуры въ видѣ орнамента. Орнаментъ превращался въ рядъ фресокъ съ декоративнымъ характеромъ ковра, а фрески подъ вліяніемъ той же архитектуры превращались въ концѣ концовъ въ себѣ довлѣющія самостоятельныя картины. Дѣйствительно, если плоскій пергаментъ обусловливалъ въ извѣстной степени плоскій характеръ миніатюры, то глубина реальнаго архитектурнаго пространства, естественно, вызывала въ художникѣ стремленіе придать и фрескѣ, украшающей архитектурное помѣщеніе, больше воздуха и глубины. Это стремленіе должно было привести къ выясненію законовъ перспективы, линейной и воздушной, прежде всего въ новыхъ цѣляхъ фресковой живописи. И съ этого момента только зародилась живопись въ современномъ смыслѣ какъ искусство объединенія на плоскости иллюзій предметовъ и пространства, а вмѣстѣ съ тѣмъ естественно возникло и типичное для ренессанса стремленіе объединить реальное пространство съ живописнымъ въ одно эстетическое цѣлое, сдѣлать фресковую живопись союзницей архитектуры, расширяющей ея эффекты и оживляющей ее своимъ краснорѣчіемъ. Конечно, этотъ рѣшительный переворотъ въ исторіи живописи могъ быть совершенъ только кружкомъ геніальнаго Брунеллески, и прежде всего силами лучшаго его ученика, котораго онъ самъ научилъ многимъ вещамъ въ искусствѣ, Мазаччо. Теперь понятно, почему капеллу Brancacci называютъ колыбелью новой живописи, а Мазаччо — отцомъ послѣдней. Въ капеллѣ Brancacci онъ геніально осуществилъ общія идеи Брунеллески, но рѣшилъ вопросъ по своему. Если Брунеллески

хотѣлъ только согласить живопись съ новымъ стилемъ архитектуры то Мазаччо пошелъ дальше; не порывая согласія живописи съ архитектурой, онъ, какъ увидимъ, сумѣлъ въ своихъ фрескахъ создать основу для дальнѣйшаго развитія живописи какъ вполнѣ самостоятельнаго искусства.

Но обратимся къ разсмотрѣнію отдѣльныхъ фресокъ въ капеллѣ Brancacci. На двухъ немного выступающихъ столбахъ подъ входной аркой въ капеллу изображены въ верхнемъ ряду: грѣхопаденіе и изгнаніе изъ рая. Сюжеты эти не находятся ни въ какой связи съ содержаніемъ другихъ фресокъ капеллы, которыя всѣ относятся къ исторіи ап. Петра. Къ ней же относятся и фрески нижняго ряда на столбахъ входной арки. Если слѣдовать порядку изложенія дѣяній ап. Петра въ „Золотой легендѣ", то на мѣстѣ „Изгнанія изъ рая" должно быть представлено „Преображеніе на горѣ Ѳаворѣ", зрителемъ котораго былъ ап. Петръ; нѣтъ сомнѣнія, что и вмѣсто „Грѣхопаденія" въ первоначальной программѣ предполагалась какая нибудь сцена изъ жизни ап. Петра. Введеніе новыхъ ничѣмъ не связанныхъ съ старою программою сюжетовъ является какой то странной вставкой, разрушающей цѣльность программы. Чѣмъ могла быть вызвана эта вставка, ради которой пришлось пожертвовать такими важными для прославленія ап. Петра и выясненія его характера сюжетами, какъ „Преображеніе Господне" или напримѣръ, „Domine, quo vadis?" По мнѣнію Schmarsow'a, эта перемѣна въ программѣ объясняется какъ разъ вступленіемъ новой силы, Masaccio, принесшаго съ собой особые и спеціальные интересы. Воспользовавшись тѣмъ, что столбы немного выступаютъ надъ плоскостью стѣнъ и образуютъ входъ какъ самостоятельную часть въ капеллѣ, онъ выдѣлилъ на нихъ мѣсто для новой темы, не связанной съ фресками самой капеллы, но въ связи съ общимъ развитіемъ искусства той эпохи представляющей исключительный интересъ для художника. Эта тема — изображеніе красивой наготы, выясненіе идеальнаго канона, идеальныхъ пропорцій человѣческаго тѣла. Изображеніе Адама и Евы въ Раю въ красотѣ ихъ чистой наготы, вотъ церковная тема, которая давала возможность Мазаччо изобразить идеальныхъ нагихъ людей среди природы. Чисто внѣшнимъ образомъ прибавлены къ этой сценѣ древо и змѣя, чтобы превратить эти двѣ нагія фигуры, мужскую и женскую, хотя по виду въ сцену грѣхопаденія. Изображенные на узкомъ столбѣ, Адамъ и Ева (рис. 55) отличаются еще довольно узкими и длинными формами; въ высотѣ фигуры укладывается 9 головъ; это еще чисто готическія пропорціи, возникшія подъ вліяніемъ вытянутыхъ формъ и линій готической архитектуры. У всѣхъ тоскан-

скихъ живописцевъ переходнаго періода, т. е. конца XIV-го и начала XV-го в., мы встрѣчаемъ тѣ же самыя узкія и стройныя формы; мы ихъ видѣли уже въ фрескахъ Masolino въ Соборной церкви Castiglione d'Olona и въ фрескахъ изъ жизни св. Екатерины Мазаччо въ S. Clemente. И тѣмъ не менѣе Адамъ и Ева въ капеллѣ Brancacci рѣзко отличаются отъ фигуръ Masolino. Авторъ Адама и Евы вполнѣ опредѣленно намѣчаетъ костякъ; ему знакомы хорошо основныя части, и онъ умѣетъ показать ихъ подъ кожей. Напротивъ, въ фигурахъ Masolino въ Sposalizio очертаній туловища совсѣмъ не чувствуется подъ одеждой. Адамъ стоитъ уже довольно твердо лѣвою ногой, на которой держится вся тяжесть тѣла, его правая нога нѣсколько отставлена впередъ и въ сторону, но пальцы и весь раккурсъ ступни вышли не особенно удачно. Вообще ноги у Адама и Евы кажутся еще не стоящими на землѣ, а вытянутыми (какъ въ средневѣковомъ искусствѣ), грудь Адама нѣсколько узка, за то плечи широки; кажется, что и спина непомѣрно развита за счетъ груди; голова на толстой шеѣ отличается опредѣленностью строенія и правильностью чертъ. Голова Евы съ длиннымъ носомъ, маленькими глазками и маленькимъ ртомъ, особенно мала сравнительно съ тѣломъ; сгибъ локтя въ рукѣ, подносящей яблоко ко рту, слишкомъ остръ (другой рукой Ева обхватываетъ стволъ дерева); грудь и бедра слабо разработаны въ деталяхъ; въ сущности, это тотъ же Адамъ только съ легкими варіаціями для означенія пола. Художникъ, вѣроятно, выяснялъ свой канонъ, вспоминая идеальныя фигуры въ готическомъ искусствѣ или избравъ себѣ натурщикомъ юношу подростка и подвергая соотвѣтственнымъ измѣненіямъ его формы. Отсюда многое въ этихъ тѣлахъ противорѣчитъ натурѣ и страдаетъ готической условностью. Къ такимъ условностямъ принадлежитъ, конечно, и длинная вѣтка, которую Ева держитъ въ правой рукѣ. Во всемъ чувствуется еще робость передъ новизной задачи, боязнь живой реальной наготы, какъ пережитокъ средневѣковаго міросозерцанія. За то нѣчто совершенно новое представляетъ специфически живописная задача, которую преслѣдуетъ художникъ. Формы женщины пухлѣй, мягче, мужчины—мускулистѣй, детали его формъ рѣзче, угловатѣй. Тѣло женщины спереди все освѣщено ровнымъ обобщающимъ и смягчающимъ всѣ рѣзкости свѣтомъ, въ мужчинѣ узкой освѣщенной полосѣ рѣзко противопоставлена широкая затѣненная плоскость, лишь слегка освѣщенная рефлексами. Замѣчательно, что направленіе свѣта и его распредѣленіе вполнѣ согласовано съ источникомъ реальнаго свѣта въ капеллѣ. Свѣтъ, изображенный Мазаччо на этой фрескѣ, на правомъ столбѣ входной арки,

какъ будто падаетъ изъ узкаго окна (надъ алтаремъ) задней стѣны капеллы. Но не только потокъ свѣта объединяетъ эти двѣ фигуры въ окружающемъ ихъ воздухѣ. Мазаччо связываетъ ихъ съ окружающимъ пространствомъ, съ холмистой почвой и листвой деревьевъ. Нагота на фонѣ зеленѣющей природы—вотъ его настоящая эстетическая тема. Теперь краски совершенно поблекли, но даже и теперь ясна первоначальная цѣль художника объединить человѣка съ окружающимъ его пространствомъ на плоскости картины посредствомъ гармонической комбинацiи тоновъ свѣтлаго тѣла женщины, и болѣе темнаго—мужчины на фонѣ бурыхъ и зеленовато-синеватыхъ тоновъ почвы и деревьевъ. Миловидная женская головка на змѣиномъ туловищѣ склоняется надъ Евой, какъ близкая подруга, вводящая въ соблазнъ свою товарку. И поддаваясь ея чарамъ, точно человѣкъ съ слабой усыпленной волей, подноситъ Ева запретный плодъ къ своимъ губамъ. Адамъ слѣдитъ за ней не то съ боязнью, не то съ упрекомъ; онъ еще переживаетъ моментъ послѣдней нерѣшительности, колебанiй, но исходъ ихъ ясенъ: его рука съ кускомъ плода не такъ близка ко рту, какъ рука Евы, но все же поднята уже и въ томъ же направленiи. Конечно, эти тонкiе оттѣнки въ психологiи мужчины и женщины выражены здѣсь недостаточно сильно и ярко. При первомъ впечатлѣнiи фигуры кажутся нѣсколько деревянными, безжизненными, безъ взаимной связи другъ съ другомъ, но это объясняется тѣмъ, что главныя силы художника ушли на другую, трудную для той эпохи задачу, выясненiе нормальнаго идеала или канона человѣческой фигуры. Во всякомъ случаѣ трудно допустить, чтобы эти фигуры были написаны Masolino. Въ Баттистеро Castiglione d'Olona есть нѣсколько нагихъ фигуръ Masolino, и, несмотря на то, что они написаны позднѣй Адама и Евы, характерный готическiй изгибъ тѣла намѣченъ въ фигурахъ Masolino все еще гораздо сильнѣе, чѣмъ въ тѣлахъ Адама и Евы, которыя художникъ, несомнѣнно, стремился выпрямить и въ которыхъ чувствуется только слабый отзвукъ этого типичнаго изгиба. Детали въ нагихъ фигурахъ Masolino намѣчены подробнѣе, но суше, все у него какъ-то тщедушнѣе; между тѣмъ формы Адама кажутся полнѣй, мужественнѣй и пластичнѣй. Masolino, который въ 1428 г. или даже въ 1435 г. (по Schmarsow'у) написалъ тщедушнаго Христа въ фрескѣ, изображающей „Крещенiе" въ Battistero Castiglione d'Olona, не могъ исполнить въ 1425 г. эти болѣе совершенныя фигуры въ капеллѣ Brancacci.

На правой же сторонѣ капеллы рядомъ съ „Грѣхопаденiемъ" находится фреска, (рис. 54) изображающая „Исцѣленiе ап. Петромъ

хромого въ Іерусалимскомъ храмѣ“ (Дѣян. Ап. гл. 3) и „Воскрешеніе Тавифы въ Іоппіи (Дѣян. Ап. гл. 9). Слѣва въ углу виденъ портикъ храма. Его линіи, перспективно сокращаясь, уходятъ отъ рамы, придавая глубину площади картины. Этотъ портикъ производитъ впечатлѣніе стройки, сдѣланной изъ деревянныхъ планокъ и брусковъ и стоитъ еще совсѣмъ близко къ легкимъ архитектурнымъ кулисамъ въ фрескахъ trecento. У ступени портика сидитъ нищій хромецъ. Его фигура, видная со спины, входитъ діагонально въ пространство картины, усиливая въ свою очередь этой постановкой впечатлѣніе глубины. И портикъ, обозначающій здѣсь зданіе Іерусалимскаго храма, и самая фигура хромца исполнены еще въ стилѣ школы Джотто. Всѣ очертанія суммарны, не детализированы, но въ строеніи тѣла намѣчается уже извѣстная массивность и широта стиля, освѣщеніе (опять какъ бы изъ окна капеллы) и сокращеніе фигуры вглубь уже показываютъ намъ успѣхи художника сравнительно съ искусствомъ XIV-го в. Весь облитый свѣтомъ, обращается Петръ къ нищему, идя къ нему изъ глубины картины. Нагнувшись онъ глядитъ на него острымъ взоромъ, какъ будто хочетъ проникнуть до самой глубины его сердца. Рядомъ съ нимъ стоитъ юный Іоаннъ, находясь какъ бы всегда въ тѣсномъ общеніи съ главнымъ изъ апостоловъ. „Петръ же посмотрѣлъ на него съ Іоанномъ“, сказано въ Дѣяніяхъ Апостоловъ „и сказалъ: взгляни на насъ. И онъ посмотрѣлъ на нихъ, ожидая что-нибудь получить отъ нихъ. Петръ же сказалъ: серебра и золота у меня нѣтъ, но что есть у меня, то дамъ тебѣ. Во имя Іисуса Христа изъ Назарета встань и ходи и онъ схватилъ его за правую руку и поднялъ его. Тотчасъ его кости и суставы выправились, онъ вскочилъ и могъ ходить и стоять“. Художникъ выбралъ моментъ, предшествовавшій совершенію чуда. Открытая рука Петра какъ бы объясняетъ его слова: то, чего ты ждешь, денегъ, нѣтъ у меня. Но эта же рука можетъ сейчасъ же и схватить властно за руку хромца и поднять его на ноги. Такимъ образомъ, мы видимъ, что предшествовало данному моменту, изображенному на фрескѣ, и предчувствуемъ, что за нимъ послѣдуетъ. И такъ какъ изобразить самое чудо было не въ силахъ художника, то приходится признать, что отмѣченный имъ переходный моментъ въ эстетическомъ отношеніи избранъ превосходно. Лессингъ въ своемъ „Лаокоонѣ“ считаетъ подобные моменты особенно выгодными для живописи, потому что они наиболѣе даютъ пищи нашей фантазіи, и все событіе съ его причинами и слѣдствіями какъ бы проходитъ передъ внутреннимъ взоромъ зрителя, отчего изображеніе получаетъ печать жизнен-

ности и движенія. Не надо забывать, что содержаніе сюжета было, разумѣется, извѣстно зрителю, и онъ легко могъ дополнить выбранный художникомъ моментъ въ своемъ воображеніи. Въ противоположность съ этими людьми великой внутренней силы изображены два городскихъ щеголя, также идущихъ къ церкви и по дорогѣ ведущихъ бесѣду; это люди, которые могутъ опустить въ руку нищаго монету, но не способны воскресить высохшіе члены. Вдали видны граждане, сидящіе на скамьѣ у дома, и молодая мать, ведущая за руку своего мальчишку. Въ духѣ лучшихъ преданій Джотто выражаетъ здѣсь художникъ все глубокое духовное содержаніе сцены, не въ рѣзкихъ эффектныхъ контрастахъ и движеніяхъ, не въ тонко разработанныхъ формахъ, а въ глубокой продуманности позъ и группировки, въ выразительной силѣ немногихъ жестовъ и взглядовъ. Такимъ образомъ, несмотря на общій характеръ линій и наивную простоту художественныхъ средствъ, получается весьма значительная сила внутренняго выраженія въ томъ характерномъ и лаконическомъ стилѣ, которому начало положилъ геній Джотто. Въ правой части картины группа людей сосредоточена въ открытой лоджіи дома Къ этой группѣ опять изъ глубины картины приблизился ап. Петръ въ сопровожденіи другой фигуры. Это сцена воскрешенія Тавиѳы. Въ Іоппіи жила дѣвица именемъ Тавиѳа (Дѣянія Апост. гл. IX), много дѣлавшая добра и милостыни. Случилось, что она заболѣла и умерла. Такъ какъ Петръ былъ неподалеку въ Лиддѣ, то послали за нимъ. Бѣдныя вдовы, которымъ благодѣтельствовала Тавиѳа, обступили его, плакали и показывали ему одежды, которыя дѣлала для нихъ Тавиѳа. Петръ велѣлъ имъ выйти и помолившись воскресилъ ее. Она открыла глаза и, увидавъ Петра, сѣла; онъ позвалъ вдовъ и представилъ имъ ее возвращенной къ жизни. Опять вмѣсто неизобразимаго момента совершенія чуда взятъ моментъ, объединяющій въ себѣ предыдущее съ послѣдующимъ, причины съ слѣдствіемъ. Справа у одра Тавиѳы стоятъ на колѣняхъ двѣ женщины, покрытыя, какъ монашенки. Одна показываетъ платье, сшитое Тавиѳой, около другой на землѣ также лежатъ одежды. Такимъ образомъ, здѣсь представлены мотивы событія. Трое мужчинъ стоятъ по другую сторону одра. Въ чертахъ одного еще видна печаль, вызванная смертью праведницы, два другихъ уже удивляются и радуются воскресенію ея. Петръ стоитъ рядомъ съ провожатымъ, который ходилъ за нимъ въ Лидду. Художникъ отступаетъ отъ текста; вмѣсто приказанія всѣмъ уйти, Петръ прямо поднимаетъ благословляющую руку, и воскресшая Тавиѳа садится на своемъ одрѣ и смотритъ на апостола. Моментъ скорѣй всего

соотвѣтствуетъ словамъ текста: онъ позвалъ вдовъ и святыхъ и представилъ имъ умершую живой. Но въ немъ сосредоточены и слѣды предыдущаго момента и черты послѣдующихъ настроеній, вызванныхъ воскрешеніемъ. Такимъ образомъ, здѣсь представленъ уже цѣлый аккордъ настроеній: предварительныя просьбы, вмѣшательство Петра, и дѣйствіе чуда на окружающихъ. Мастерски распредѣлены фигуры: отъ женщины, стоящей у края картины на колѣняхъ, глазъ переходитъ къ Петру, знаку котораго повинуются и мертвые, возвращается къ Тавиѳѣ и окружающимъ ее, другой женщинѣ, которая, уже отложивъ платье въ сторону, радостно и благодарно смотритъ на Петра, къ старцу, высоко стоящему надъ всей группой, который отъ печали и сожалѣнія перешелъ уже къ радостному изумленію и внимательно слѣдитъ за движеніемъ Тавиѳы. Рядомъ другой старикъ, неподвижный и закутанный, еще весь погруженъ въ свою печаль. Сосѣдъ его въ тюрбанѣ въ состояніи крайняго возбужденія и почти испуга смотритъ точно украдкой на движенія воскресшей. Въ Петрѣ, напротивъ, чувствуется увѣренность, спокойствіе и благородство. Изъ него истекаетъ сила, и слѣдствія ея уже отражаются въ стоящихъ ближе, между тѣмъ какъ въ болѣе далекихъ еще видны черты прежняго настроенія. Опять художественный лаконизмъ Джотто соединяется здѣсь съ удивительно тонкимъ анализомъ самой психологіи сюжета и обдуманной организаціей композиціи въ духѣ художественной цѣльности, свободной отъ всего случайнаго, лишняго. И опять свѣтъ, идущій какъ будто изъ окна капеллы, способствуетъ живописному единству впечатлѣнія. Освѣщая сзади фигуру Петра, свѣтъ широко льется на фигуру Тавиѳы, выдѣляя ее среди окружающихъ. Рѣзкій контрастъ свѣта и тѣней точно подчеркиваетъ возбужденность человѣка въ тюрбанѣ; скользящій свѣтъ, падая въ темноту, выводитъ старца изъ его печали; мягкая ясность распространяется по чистымъ лицамъ исполненныхъ горячей вѣрой женщинъ. Въ фигурѣ Петра мало индивидуальнаго, даны только главныя основныя линіи, характеризующія его какъ носителя высшей святой силы, безъ детальныхъ мелочей, которыя могли бы ослабить общее впечатлѣніе отъ его видной фигуры. Въ одеждахъ еще видно преобладаніе обычныхъ изогнутыхъ готическихъ складокъ, но уже замѣтно стремленіе къ мощной широтѣ формъ и простотѣ большихъ плоскостей. Припомните эти же черты, стремленіе къ простотѣ и мощи, замѣняющей изогнутыя или путанныя линіи готики, въ статуяхъ Донателло для Or. S. Michele, созданныхъ имъ во второмъ десятилѣтіи XV вѣка. Но почему соединилъ художникъ въ одной рамѣ такія

два различныхъ мѣста и момента, какъ исцѣленіе хромца въ Іерусалимѣ и воскрешеніе Тавиѳы въ Іоппіи. Повидимому, это не входило въ его первоначальныя намѣренія. Какъ разъ почти на срединѣ картины виденъ слѣдъ раздѣльной линіи (она составляется изъ контуровъ спинъ Петра и его спутника и дома надъ ними), гдѣ, по предположенію Schmarsow'a, проходилъ пилястръ, раздѣлявшій плоскость стѣны на двѣ картины, такъ же, какъ это мы видимъ въ нижнемъ ряду фресокъ капеллы на той же стѣнѣ. Почему этотъ пилястръ былъ устраненъ и оба сюжета слиты въ одну картину и представлены на одной общей сценѣ? Повидимому, къ этому художникъ былъ побужденъ характеромъ того перспективнаго построенія, какое вытекало изъ требованія Брунеллески сохранить единство между реальнымъ пространствомъ капеллы и пространствомъ, изображеннымъ въ картинѣ. Соблюсти это требованіе было легче всего, если всѣ линіи перспективнаго построенія сообразовать съ зрителемъ, стоящимъ въ самой серединѣ капеллы. Точка схода всѣхъ уходящихъ перспективно линій картины тогда должна находиться на серединной линіи стѣны, противъ зрителя, въ нашемъ случаѣ какъ разъ на линіи средняго пилястра, впослѣдствіи уничтоженнаго. Такимъ образомъ, ради единства впечатлѣній, перспективныя линіи обѣихъ картинъ по сторонамъ средняго пилястра должны были сходиться всѣ къ находящейся на немъ точкѣ схода. При такомъ условіи хотя картинъ было и двѣ, но вся плоскость стѣны углублялась системой однородныхъ перспективныхъ построеній, сходящихся въ одной общей точкѣ. Слѣдовательно, принципъ единства проведенъ былъ съ чисто математической строгостью. Но само собой понятно, что строгое и правильное построеніе далеко не всегда отвѣчаетъ эстетическимъ цѣлямъ художника. При такомъ построеніи на среднюю точку изображенное пространство быстро суживается въ глубину, что даетъ неправдо-подобное и непріятное впечатлѣніе, такъ какъ такое построеніе ставитъ тѣсные предѣлы нашему чувству пространства вмѣсто того, чтобъ увлекать глазъ въ безграничность. Чтобы смягчить это непріятное впечатлѣніе быстро суживающагося пространства, не отказываясь въ то же время отъ единства построенія, Мазаччо уничтожилъ средній пилястръ и соединилъ два событія, происшедшія въ разныхъ городахъ въ одну картину, какъ будто бы ихъ мѣстомъ была одна и та же площадь современнаго художнику итальянскаго города. Изобразивъ рядъ зданій съ устьями улицъ въ концѣ площади, онъ избѣжалъ такимъ образомъ быстраго сокращенія линій, замаскировавъ сухость построенія этою про-

дольной кулисой. Получилось впечатлѣніе широкой площади, а чтобы закрыть зіяющую пустоту въ серединѣ и связать оба событія въ одну цѣльную композицію, художникъ изображаетъ двухъ юношей флорентинцевъ, идущихъ черезъ площадь въ праздничныхъ одеждахъ. По своему мѣсту въ картинѣ оба юноша принадлежатъ къ правой группѣ, но какъ зрители они связаны съ лѣвой сценой. Такъ, видимое нарушеніе симметріи до извѣстной степени уравновѣшено внутренней связью лицъ, дѣйствующей какъ разъ въ противоположномъ направленіи. Въ то же время эти странныя фигуры въ современныхъ костюмахъ, такъ мало подходяшія къ эпохѣ апостольскихъ дѣяній, и точно также фигуры гражданъ, сидящихъ вдали на лавочкѣ, и матери съ ребенкомъ, какъ руководящія пластическія вѣхи въ пространствѣ, даютъ намъ почувствовать глубину его. Замѣчательна и относительная степень рельефности фигуръ, нюансы воздушной перспективы. Видно, что авторъ стремился разрѣшить тѣ же задачи живописнаго стиля, которыя, какъ мы знаемъ, увлекали и Донателло. Такимъ образомъ эти фигуры юношей являются не только позднѣйшей вставкой, но въ формально-художественномъ отношеніи совершенно необходимой частью, такъ какъ способствуютъ углубленію пространства и объединяютъ композицію. Въ этомъ отношеніи онѣ настолько же необходимы, насколько слабо мотивированы въ отношеніи внутренняго содержанія. Кто былъ тотъ художникъ, который при своихъ еще нѣсколько наивныхъ формахъ такъ блестяще и съ такимъ глубокимъ пониманіемъ обошелъ всѣ трудности формальнаго характера и вложилъ въ свое созданіе столько внутренней силы и психологической глубины? Могъ ли это быть Masolino? Среди произведеній Masolino въ Battistero Castiglione d'Olona, написанныхъ позднѣе фресокъ капеллы Brancacci (въ 1428 г., по Schmarsow'у даже въ 1435 г.), есть одно весьма близкое по характеру распредѣленія композиціи къ только что описанной фрескѣ въ капеллѣ Brancacci. Это „Пиръ Ирода". Аналогичность композиціи, раздѣленной на двѣ группы, перспективныхъ уходящихъ кулисъ и фигуръ въ современныхъ костюмахъ побуждаютъ при первомъ взглядѣ признать Masolino и авторомъ фрески въ капеллѣ Brancacci, но болѣе внимательный анализъ убѣждаетъ въ противоположномъ. Линіи боковыхъ зданій быстро сокращаются, стремясь къ центральной точкѣ схода, низкій портикъ на заднемъ планѣ не въ состояніи замаскировать впечатлѣніе узости пространства. Пейзажъ вверху тоже мало помогаетъ дѣлу, такъ какъ простирается не въ безграничную даль, но, благодаря неопытности художника, встаетъ крутой стѣной, окончательно стѣсняющей

пространство. Художникъ совсѣмъ не замѣчаетъ рискованныхъ сопоставленій, какія получились въ его картинѣ вслѣдствіи его чисто теоретическаго отношенія къ перспективной задачѣ. Пролеты задняго портика оказались рядомъ съ головой придворнаго, и сопоставленіе ихъ размѣровъ, конечно, не усиливаетъ правдоподобности впечатлѣнія. Если бы фигура Иродіады направо встала и выпрямилась, то плохо бы пришлось ея прическѣ. Группа придворныхъ въ современныхъ костюмахъ слѣва нисколько не связываетъ двухъ частей композиціи, пустота посерединѣ все же остается. Такимъ образомъ, назначеніе этихъ вводныхъ фигуръ остается совершенно непонятнымъ у Masolino. Вмѣсто мощныхъ фигуръ въ духѣ ап. Петра, у Masolino наряду съ портретными фигурками встрѣчаются и такія тщедушныя готическія фигурки съ длинными шеями, точно сломанныя посрединѣ, какъ фигуры служанокъ, съ ужасомъ всплескивающихъ руками, и даже самой Иродіады. Такихъ фигуръ нѣтъ нигдѣ въ капеллѣ Brancacci. Но и портретныя фигуры плоски, не пластичны, нюансы рельефа совсѣмъ не выражены. Вмѣсто продуманной и сложной психологіи фресокъ капеллы Brancacci мы видимъ совершенно спокойныя или очень слабо оживленныя лица, мало подходящія къ характеру момента (только что прозвучавшей страшной просьбѣ Саломеи). Все это показываетъ намъ, что фреска капеллы Brancacci, стоявшая въ художественномъ отношеніи гораздо выше „Пира Ирода", не могла быть написана Masolino, который даже нѣсколько лѣтъ позднѣе создалъ аналогичную, но гораздо болѣе слабую композицію. Очевидно, Masolino, вернувшись изъ Венгріи во Флоренцію, познакомился тамъ съ работами Masaccio, своего преемника въ капеллѣ Brancacci и впослѣдствіи въ подражаніе ему создалъ аналогичную композицію, но обнаружилъ полное непониманіе цѣлей и пріемовъ Masaccio и далъ чисто внѣшнее подражаніе фрескѣ Masaccio въ капеллѣ Brancacci, плохую копію великаго оригинала. Наконецъ, одна особенность въ композиціи Masaccio особенно замѣчательна—это перевѣсъ правой группы вмѣстѣ съ двумя юношами надъ лѣвой. Эта особенность становится вполнѣ понятной, если принять во вниманіе, что за сценой воскрешенія Тавиѳы слѣдовала узкая группа грѣхопаденія изъ двухъ фигуръ на немного выступающемъ столбѣ входной арки, отдѣленная отъ предыдущей фрески только нарисованнымъ обрамленіемъ пилястра; для зрителя, стоящаго передъ рѣшеткой капеллы, изображенія на боковой стѣнѣ капеллы располагаются слѣдующимъ образомъ: большая средняя группа: воскрешеніе Тавиѳы и двое юношей, и двѣ окаймляющихъ ее по бокамъ узкія сцены: грѣхопаденіе и

исцѣленіе хромого. Хотя „Исцѣленіе хромого“ шире „Грѣхопаденія“, но въ перспективѣ эта сцена сократится для глазъ зрителя. Такимъ образомъ, получается симметричное расположеніе сценъ, т. е. опять система, объединенная извѣстнымъ единствомъ. Опять видимъ мы ту цѣльность, которая предполагаетъ единство замысла и автора для всѣхъ изображеній на стѣнѣ. Ничего подобнаго, никакой потребности въ такомъ единствѣ не видимъ мы въ фрескахъ Masolino, и аналогичное распредѣленіе на двѣ неравныхъ группы въ „Пирѣ Ирода“ является совершенно не мотивированнымъ, вытекающимъ изъ чисто внѣшняго подражанія. Введеніе двухъ нагихъ фигуръ „Грѣхопаденія,“ вмѣсто предполагавшейся въ первоначальной программѣ сцены изъ жизни ап. Петра, дало возможность Masaccio не только отдаться разрѣшенію задачи, такъ интересовавшей тогда художниковъ, т. е. изображенію наготы, но и выдѣлить самостоятельнее значеніе арки въ архитектурѣ капеллы, какъ переходнаго звена, отдѣлявшаго готическій храмъ отъ преобразованной живописными пилястрами въ духѣ ренессанса капеллы. Самостоятельность сюжета подчеркивала и самостоятельность архитектурной части, съ которой онъ былъ связанъ. За рѣшеткой, отдѣлявшей арку отъ капеллы, лежалъ средневѣковый міръ, и сюжетъ изъ книги Бытія подчеркивалъ это раздѣленіе міра ветхаго отъ міра новаго, евангельскаго.

Нѣтъ также у Masolino ничего равнаго по силѣ выразительности и обдуманности замкнутой композиціи съ фреской „Проповѣдь Петра“ на задней алтарной стѣнѣ капеллы Brancacci, которую Vasari ошибочно приписываетъ также Masolino. Уже самые типы этой фрески говорятъ о принадлежности ея Masaccio. Апостолъ Петръ это тотъ же типъ, что и въ „Исцѣленіи хромого“ и въ „Воскрешеніи Тавиѳы“, только формы его стали еще болѣе мощными, солидными. По внутренней силѣ и монументальности этотъ образъ можетъ быть уже поставленъ на ряду съ „Св. Маркомъ“ Донателло. Пластично выступаетъ вся фигура и особенно рука и плечо, заставляя отодвинуться въ глубину остальные образы картины. Въ блестящихъ глазахъ и во всей коренастой фигурѣ чувствуется сила внутренняго убѣжденія. Въ рядахъ слушателей мы узнаемъ прежнихъ знакомыхъ, старика съ раздвоенной бородой, стоявшаго надъ ложемъ Тавиѳы, а здѣсь сидящаго съ видомъ человѣка, ушедшаго глубоко въ себя, а рядомъ та-же Ева только въ костюмѣ монашенки; она внимаетъ проповѣднику, слѣдя за каждымъ его словомъ. (По чертамъ лица ей сродни и одинъ изъ празднично одѣтыхъ юношей въ „Воскрешеніи Тавиѳы“). Но наряду съ этимъ мало индивидуальнымъ типомъ, представлявшимъ,

такъ сказать, общее достоянiе художниковъ переходной поры (онъ встрѣчается и у Masolino), мы видимъ и попытку сдѣлать шагъ впередъ, дать настоящiе портреты, творить свободно и самостоятельно, не по школьнымъ шаблонамъ, а по указанiямъ природы. Посмотрите на это энергичное лицо въ шляпѣ въ углу справа, съ длиннымъ носомъ и характерно флорентiйскимъ обликомъ, въ которомъ Schmarsow предполагаетъ заказчика фресокъ, Felice di Michele di Piuvichese Brancacci, или на этихъ монаховъ кармелитовъ, обитателей монастыря del Carmine, во главѣ съ ихъ почтеннымъ прiоромъ, успѣвшимъ нажить себѣ уже достаточно округлыя формы. Къ несчастью, ради помѣщенiя облицовки мраморнаго алтаря фреска въ этой части была разрушена, и половина этого замѣчательнаго портрета погибла. Дѣйствiе происходитъ въ горахъ; Masaccio очертанiями вершинъ на свѣтломъ небѣ старается дать намекъ на глубину пространства. Въ остальной части картины попытка углубить пространство была бы безплодной, такъ какъ фреска написана на очень плохо освѣщенномъ мѣстѣ. Узкое окно находится какъ разъ рядомъ, справа, надъ алтаремъ въ той же стѣнѣ. И снова Masaccio соблюдаетъ единство въ системѣ освѣщенiя. Главный свѣтъ падаетъ съ той стороны, гдѣ находится окно, немного сверху и справа, выгодно выдѣляя лицо проповѣдника. Очевидно, что источникъ свѣта опредѣлилъ здѣсь и самое размѣщенiе композицiи, фигуръ главныхъ и второстепенныхъ. Но если Vasari ошибался, приписывая фрески на правой стѣнѣ капеллы и „Проповѣдь Петра“ на алтарной стѣнѣ кисти Masolino, то онъ совершенно вѣрно подмѣтилъ, что „Проповѣдь Петра“ представляетъ какъ бы грань, за которой стиль фресокъ въ капеллѣ Brancacci рѣзко измѣняется. Если фрески, описанныя до сихъ поръ, можно отнести къ работамъ архаическаго характера, то всѣ остальныя фрески капеллы относятся уже къ совершенному стилю, при чемъ связующiя звенья между первой и второй группой совершенно отсутствуютъ. Это обстоятельство и побудило Vasari приписать обѣ группы фресокъ различнымъ художникамъ: архаическiя Masolino, совершенныя Masaccio. Какъ показалъ уже детальный стилистическiй анализъ, мы должны и первую группу фресокъ приписать Masaccio и видѣть въ этихъ двухъ группахъ фресокъ капеллы Brancacci только двѣ различныя ступени въ развитiи его таланта. Теперь намъ остается только уяснить эволюцiю этого таланта и для этого заполнить разстоянiе, существующее между фресками 1-ой группы и 2-ой, т. е. указать тѣ работы Masaccio, которыя могли бы играть роль переходнаго звена отъ архаическихъ фресокъ капеллы Brancacci къ болѣе совершеннымъ.

Среди произведенiй Masaccio, которыя, по мнѣнiю Schmarsow'a, отмѣчены именно такимъ переходнымъ стилемъ, наиболѣе важными и характерными можно считать его работы въ капеллѣ Страстей въ S. Clemente въ Римѣ, роспись которой, по мнѣнiю Schmarsow'a, еще не была закончена во время перваго пребыванiя Masaccio въ Римѣ. Таковы фрески лѣвой стѣны въ капеллѣ Страстей, изображающiя жизнь св. Амвросiя Медiоланскаго, и большое изображенiе Голгофы на алтарной стѣнѣ, а также фреска Благовѣщенiя надъ входной аркой капеллы и изображенiе св. Христофора на лѣвомъ боковомъ столбѣ входной арки. Фрески изъ жизни св. Амвросiя сильно пострадали и отъ сырости и отъ расширенiя окна, находящагося какъ разъ посреди лѣвой стѣны капеллы. Мы остановимся поэтому только на лучше сохранившейся изъ нихъ (рис. 56). Это—сцена, изображающая избранiе Амвросiя епископомъ Милана. Амвросiй былъ преторомъ провинцiй Лигурiи и Эмилiи, и когда въ Миланѣ возникли распри между католиками и арiанами по поводу избранiя епископа, онъ явился въ Миланъ, чтобы усмирить мятежъ. При появленiи его въ храмѣ какой-то ребенокъ громко привѣтствуетъ его, называя епископомъ; тогда спорящiя партiи сходятся на его имени и настойчиво просятъ Амвросiя согласиться на избранiе, которому сочувствуютъ даже лангобардскiе воины, ворвавшiеся въ храмъ, чтобы оказать давленiе на выборы. Передъ нами среднiй корабль христiанской базилики съ плоскимъ потолкомъ (образцомъ для Masaccio могла служить старая базилика св. Петра, баз. S. Maria Maggiore или S. Giovanni in Laterano). Архитектура прiобрѣла теперь гораздо болѣе реальный массивный характеръ, чѣмъ въ „Воскрешенiи Тавиѳы“ и „Исцѣленiи хромого“. Превосходно передана глубина пространства и расширенiе центральнаго корабля на переднемъ планѣ. Капители и базы колоннъ выдаютъ уже знакомство съ новымъ стилемъ Брунеллески. Перспективныя линiи сходятся къ центральной точкѣ, какъ разъ надъ серединой окна капеллы. Изъ этой же точки сдѣлано построенiе и фрески по другую сторону окна. Такимъ образомъ, на лѣвой стѣнѣ строго проведенъ тотъ же принципъ единаго построенiя, который примѣненъ былъ и въ капеллѣ Brancacci, между тѣмъ какъ на правой стѣнѣ капеллы Страстей, въ сценахъ изъ жизни св. Екатерины каждая изъ фресокъ имѣла свою собственную точку схода; и хотя всѣ изображенiя этой стѣны построены съ такимъ разсчетомъ, чтобъ ихъ было легко разсматривать, стоя подъ входной аркой, у рѣшетки, однако полное впечатлѣнiе зритель можетъ получить, лишь послѣдовательно избирая себѣ мѣсто сначала у входа капеллы, за-

тѣмъ посреди ея и наконецъ у алтаря. Фрески лѣвой стѣны при общей точкѣ схода позволяютъ зрителю занять одно постоянное мѣсто посреди капеллы, и при общности перспективныхъ построеній и самая стѣна кажется равномѣрно углубленной изображеннымъ на ней пространствомъ. Наконецъ, и свѣтъ здѣсь, какъ и въ сосѣднихъ фрескахъ, распредѣленъ такъ, какъ будто онъ падаетъ изъ окна капеллы. Это наблюденіе, равно, какъ и анализъ стиля фигуръ, показываютъ, что эти фрески, дѣйствительно, могли быть исполнены Masaccio только послѣ первой группы фресокъ въ капеллѣ Brancacci. Лицо Амвросія еще напоминаетъ Адама въ „Грѣхопаденіи“, но пріобрѣло уже болѣе широкія характерныя очертанія (см. въ изд. гравюръ Labruzzi съ фресокъ кар. Brancacci 1890 г. изображеніе этого фрески въ видѣ, неиспорченномъ еще отъ передѣлки окна). Амвросій удивленъ смысломъ возгласа, а горожане и духовенство уже обступили его съ просьбой согласиться на избраніе, и вооруженные аріане лангобарды, повидимому также готовы вложить оружіе въ ножны, если Амвросій согласится стать ихъ епископомъ. Фигуры лангобардовъ удались превосходно. Они также представляютъ шагъ впередъ сравнительно съ фигурами въ 1-ой группѣ фресокъ капеллы Бранкачи. Это мощныя стройныя тѣла, съ энергичными сильными лицами, съ эластичными членами, свободныя въ движеніяхъ. Этотъ успѣхъ отчасти можно объяснить тѣмъ, что для этихъ спокойно стоящихъ, закованныхъ въ латы фигуръ флорентійское искусство уже могло дать прекрасный образецъ въ св. Георгѣ Донателло. И лица и костюмы получаютъ здѣсь еще болѣе реальный портретный характеръ, чѣмъ въ „Проповѣди Петра“. Но въ чемъ особенно замѣтенъ успѣхъ, это въ пластичности фигуръ и, чѣмъ онѣ пластичнѣе, тѣмъ болѣе онѣ влекутъ глазъ въ глубину пространства, содѣйствуя тому же впечатлѣнію, которое достигается перспективнымъ изображеніемъ архитектуры.

Какъ осложняется и развивается въ творчествѣ Masaccio задача углубленія живописнаго пространства, показываетъ намъ его „Благовѣщеніе“ надъ входной аркой капеллы страстей. Это цѣлое построеніе, причемъ живописное изображеніе примыкаетъ къ реальной архитектурѣ (какъ пилястры внутри капеллы къ реальнымъ консолямъ арочныхъ реберъ). На реальномъ карнизѣ, рельефно выступающемъ изъ стѣны, художникъ какъ бы утверждаетъ рядъ нарисованныхъ имъ стройныхъ арокъ, напоминающихъ отчасти древніе акведуки въ римской Кампаньѣ. На этой площадкѣ стоитъ колѣнопреклоненный ангелъ—благовѣстникъ съ профилемъ почти античной камеи, съ лиліей въ рукахъ (рис. 57); по другую сто-

рону арки ему соотвѣтствуетъ фигура Богоматери, помѣщенная на той же платформѣ, среди колоннъ, передъ аналоемъ. Замѣтьте солидный характеръ формъ тѣла ангела, пластичность его фигуры и единство освѣщенія, какъ бы падающаго сверху, изъ окна церкви; вполнѣ удачно изображены пространство и фигуры съ точки зрѣнія di sotto in su, въ соотвѣтствіи съ положеніемъ стоящаго внизу зрителя. Опять замѣчается стремленіе установить единство между условіями реальной архитектуры и живописнымъ изображеніемъ. Вы чувствуете, дѣйствительно, какъ углубляется пространство между колоннъ, за карнизомъ надъ арками (верхняя лѣпная золоченая рейка, прибавленная впослѣдствіи, закрываетъ часть фрески, и вся галлерея становится придавленной отъ этого искаженія), Впечатлѣнію глубины содѣйствуетъ и выступающій профиль реальной арки, которая, какъ выступающая будка суфлера, углубляетъ эту сцену на подмосткахъ. Фигура ангела съ крыльями, еще трепещущими отъ полета, производитъ стройное, изящное впечатлѣніе и кажется дѣйствительно видимой снизу. Недаромъ отраженіе ея встрѣчается въ позднѣйшихъ созданіяхъ Итальянской живописи. Masolino никогда не создавалъ ничего подобнаго по силѣ формъ и логической цѣльности построенія, хотя аналогичныя тема и условія встрѣчаются среди его фресокъ въ Castiglione d'Olona. Въ противоположность готической формѣ арки и низкимъ пропорціямъ древней базилики мы видимъ здѣсь ясныя стройныя формы въ духѣ новаго слагающагося уже стиля ренессанса, формы, которыя увлекаютъ взглядъ вверхъ и стремятся какъ будто пробиться сквозь потолокъ зданія. Здѣсь, слѣдовательно, въ этой фрескѣ, съ ея di sotto in su, скрыты уже скромные зачатки той проблемы, которую впослѣдствіи блестяще разрабатываютъ Piero di Franceschi, Melozzo de Forli и Mantegna, изображая на потолкахъ цѣлые купола, видные какъ бы снизу вверхъ, или окруженныя баллюстрадой отверстія, сквозь которыя видны небо и облака, и раздвигая такимъ образомъ въ впечатлѣніи зрителя реальное пространство зданія.

Особенно характеренъ въ „Благовѣщеніи" античный профиль ангела съ прямой переносицей, отражающій, повидимому, вліяніе античныхъ римскихъ впечатленій на Мазаччо, помогающихъ ему совершенствовать свой стиль и отъ вытянутыхъ готическихъ пропорцій переходить къ болѣе широкимъ и гармоничнымъ формамъ. Характернымъ примѣромъ вліянія античныхъ оригиналовъ на стиль Masaccio, по мнѣнію Schmarsow'a, можетъ служить фреска на лѣвомъ боковомъ столбѣ входной арки, изображающая великана св. Христофора, несущаго на своихъ плечахъ младенца

Христа, который легко, какъ бы играя, держитъ на рукѣ шаръ міра. Христофоръ, жившій у бурной рѣки и переносившій черезъ нее путниковъ, чтобы угодить своему царю Христу, несетъ, самъ того не подозрѣвая, черезъ рѣку самого Христа, и вотъ бремя, давящее его плечи, становится все тяжелѣе, рѣка бурно вздымается, и Христофоръ чувствуетъ близость гибели и едва можетъ выбраться на противоположный берегъ. „Ты такъ тяжелъ", говоритъ Христофоръ мальчику, „что мнѣ казалось, будто я несу цѣлый міръ на своихъ плечахъ". — „Нѣтъ ничего удивительнаго", отвѣчаетъ мальчикъ, „потому что ты несъ не только цѣлый міръ, но и того, кто создалъ его". Задача изобразить великана невольно побуждала Masaccio придать формамъ и мускулатурѣ болѣе солидный, мощный характеръ. Художнику не удалось удовлетворительно передать движеніе, поворотъ въ бедрахъ и согласовать пропорціи верхней и нижней части тѣла отчасти, вѣроятно, потому, что пришлось слишкомъ увеличивать нормальные размѣры человѣческой фигуры (не надо также забывать, что фигура слишкомъ переписана). Изобразить изогнутое тѣло, когда Христофоръ оборачивается съ вопросомъ къ Христу, и передать въ то же время гнетъ растущей и стѣсняющей движенія тяжести да еще при ненормальныхъ размѣрахъ было слишкомъ трудной задачей въ ту эпоху даже для искусства Masaccio. Во всякомъ случаѣ художникъ очень выразительно передалъ эту фигуру съ согбеннымъ плечомъ и широко разставленными ногами, чтобы лучше оказать сопротивленіе давящему на нее бремени. Но интересна даже не столько передача самой фигуры, сколько обнаженныхъ формъ ея. Мы видимъ, какъ тощіе члены Адама въ „Грѣхопаденіи" становятся теперь полнѣй и покрываются буграми мускуловъ, какъ выступаютъ мускулы и связки шеи, какъ кулакъ энергично сжимаетъ палку. Эти формы, обросшія мускулами, болѣе полныя и развитыя, и образуютъ то переходное звено, котораго мы ищемъ между Адамомъ „Грѣхопаденія" (изображеннаго также на узкомъ пилястрѣ у входа въ капеллу) и тѣлами въ фрескахъ совершеннаго стиля въ капеллѣ Brancacci. Отдѣльныя детали и общій характеръ позы и пропорцій въ фигурѣ Христофора наводятъ Schmarsow'а на мысль о вліяніи въ данномъ случаѣ на Masaccio колоссальныхъ античныхъ фигуръ діоскуровъ, укрощающихъ коней, съ Monte Cavallo въ Римѣ. И онъ подтверждаетъ свою мысль ссылкой на одинъ рисунокъ въ Британскомъ музеѣ съ этой конной группы, авторомъ котораго онъ считаетъ Masaccio. Рисунокъ этотъ еще весьма несовершенно передаетъ оригиналъ, но и этого опыта проникнуться формами античныхъ

статуй было достаточно, чтобы ихъ вліяніе благотворно отразилось на стилѣ формъ самого Masaccio. Такимъ образомъ и здѣсь, какъ и въ области скульптуры въ эту эпоху, первые уроки въ ознакомленіи съ наготой художники ренессанса получаютъ отъ древности. Справедливо или нѣтъ это указаніе Schmarsow'а на рисунокъ въ Британскомъ Музеѣ, во всякомъ случаѣ его общая мысль о вліяніи античныхъ образцовъ въ этотъ періодъ на усовершенствованіе формъ Masaccio, на появленіе фигуръ съ болѣе солиднымъ широкимъ сложеніемъ въ его фрескахъ, намъ кажется вполнѣ правильной (припомните ангела въ Благовѣщеніи) и согласующейся со всѣмъ ходомъ общаго развитія Ренессанса.

Но самымъ капитальнымъ созданіемъ Masaccio въ капеллѣ Страстей является фреска алтарной стѣны съ изображеніемъ Голгофы (рис. 58), отъ которой капелла и получила свое названіе. Эта фреска тѣсно связана съ фресками сосѣднихъ стѣнъ. Всѣ фигуры перваго плана вмѣстѣ съ конными фигурами среднихъ плановъ, съ ихъ значками и штандартами и съ холмистой далью ландшафта какъ разъ соотвѣтствуютъ нижнему ряду фресокъ на боковыхъ стѣнахъ, между тѣмъ какъ небо съ крестами отвѣчаетъ верхнему ряду фресокъ боковыхъ стѣнъ. Такимъ образомъ, и эта фреска, несмотря на то, что она одна покрываетъ всю алтарную стѣну, вполнѣ объединяется съ сосѣдними. Композиція носитъ центральный характеръ: всѣ группы располагаются кольцомъ по склонамъ Голгофы, вокругъ возвышающагося въ центрѣ креста Спасителя. Художникъ видимо старается увлечь глазъ зрителя въ глубину, раскрыть стѣну, какъ окно (какъ въ „Благовѣщеніи" онъ хотѣлъ увлечь взоры вверхъ, какъ бы раскрыть потолокъ) и достигаетъ этого извѣстной постановкою фигуръ и характерными линіями композиціи (жестами всадниковъ, очертаніями озера и холмовъ). Въ глубину увлекаютъ глазъ уже фигуры разбойниковъ, которыя поставлены наискось по отношенію къ тѣлу Христа (и въ этой постановкѣ крестовъ опять чувствуется что-то общее съ раздѣленіемъ боковыхъ стѣнъ на три перспективныхъ построенія: среднее, прямо смотрящее на зрителя, и два боковыхъ, расположенныхъ наискось по отношенію къ среднему). Передъ нами низкіе, безплодные, безлюдные холмы Римской Кампаніи; кое-гдѣ изъ-за холмовъ видны башни рыцарскихъ замковъ, такъ называемыхъ castelli romani. Солнце уже сѣло, мракъ сгущается, и только отблески заката дрожатъ и перебѣгаютъ по краямъ холмовъ и по водной глади озера вдали. Ночь близка и смерть овладѣваетъ своими жертвами. На фонѣ неба кресты возвышаются на грядѣ передняго холма, обозначающаго

Голгофу. Кресты разбойниковъ поставлены нѣсколько позади креста Спасителя. Ангелъ несетъ душу праведника, демонъ вытягиваетъ душу изъ устъ грѣшника. Фигура Христа очерчена въ духѣ Джотто довольно плавной, гармоничной, идеализирующей линіей съ пластичнымъ выдѣленіемъ деталей. Фигуры разбойниковъ и большинство фигуръ внизу сильно переписаны и искажены. Совсѣмъ изчезла группа воиновъ, дѣлившихъ одежды Христа, у двери на первомъ планѣ; фигуры палачей, собиравшихъ гвозди и молотки, орудія казни, превратились въ крестьянъ, укладывающихъ съѣстные запасы въ корзину. Испорчена реставраціей и средняя группа съ Богоматерью и Іоанномъ Богословомъ. Дверь и готическій киворій разбиваютъ цѣльность впечатлѣнія. Прежнія очертанія фигуръ и группъ можно выяснить до извѣстной степени по гравюрамъ Carlo Labruzzi 1809 г. Фигуры перваго плана тянутся сплошной рельефной полосой; лучше сохранилась группа іудеевъ слѣва въ оживленной бесѣдѣ по поводу Распятаго, съ характерными лицами (за ними видна фигура Іуды съ кошелькомъ въ рукахъ; убѣгая съ мѣста казни, онъ бросаетъ послѣдній взглядъ на Спасителя). Справа надъ дверью виденъ на конѣ начальникъ, распоряжающійся казнью. По ту сторону холма другой всадникъ вскачь поднимается на его вершину. Слѣва отъ Магдалины, обнимающей крестъ, за холмомъ видны до половины еще нѣсколько фигуръ, между прочимъ два всадника, одинъ точно въ одеждѣ восточнаго патріарха (Иродъ?), которому другой въ высокой шапкѣ дѣлаетъ докладъ. Всѣ эти фигуры, взятыя такъ смѣло и оригинально, самою постановкою своею содѣйствуютъ иллюзіи уходящаго вдаль пространства. Мы видимъ, что художникъ, написавшій эту фреску, сознательно стремился выразить глубину пространства и вообще тонко чувствовалъ его проблему, чего нельзя сказать о Masolino. Слѣва виденъ еще цѣлый рядъ конныхъ фигуръ въ раккурсѣ: увѣровавшій сотникъ Лонгинъ, человѣкъ въ войлочной многоярусной шапкѣ (эти оригинальныя часто высокія шапки разнообразнаго фасона были въ модѣ въ 20-хъ годахъ XV в. въ Италіи. Онѣ встрѣчаются и у Masolino и у Gentile Fabriano) и закованные въ латы воины, держащіе значки и штандарты. Особенно внушительна и пластична рослая фигура всадника, она сродни лангобардамъ въ сценѣ избранія епископа Амвросія; отблескъ заката такъ красиво скользитъ на ней по закругленіямъ металла, объединяя въ одно цѣлое фигуру и пейзажъ. Если кряжъ Голгофы съ фигурами вокругъ него есть сфера по преимуществу пластическихъ впечатлѣній, сравнительно близко отстоящая отъ зрителей, то простирающійся за нимъ ландшафтъ

холмовъ образуетъ уже картину живописной дали, въ которой игра свѣта и тоновъ, этихъ главныхъ факторовъ настроенія, преобладаетъ надъ стороной формальною, пластической. Это—та часть, которая объединяетъ низъ и верхъ картины и по преимуществу осуществляетъ живописную задачу обобщенія, связывая людей и пространство въ одно цѣлое при посредствѣ общаго фона, все объединяющей мглистой гармоніи тоновъ и разсѣянныхъ повсюду отблесковъ зарницы. И въ этомъ единствѣ ландшафта и разыгравшейся среди него трагедіи заключается новая особенность этого произведенія, заставляющая, несмотря на всѣ искаженія, признать авторомъ его геніальный талантъ, какимъ былъ именно Masaccio. Вѣдь единство впечатлѣнія здѣсь сводится не только къ главнымъ линіямъ, связующимъ всю композицію въ замкнутое цѣлое, или къ обычному у Masaccio, единству освѣщенія, какъ будто падающему изъ окна капеллы, но къ единству настроенія совершающейся драмы съ настроеніемъ окружающей природы. Гаснутъ блуждающіе отблески заката, все живописно объединяя розоватой мглой. Ночь и смерть надвигаются, но жизнь воскреснетъ, мы знаемъ это, какъ и закатившееся солнце взойдетъ на другое утро. Хотя Мазаччо и сообщилъ этой драмѣ современныя ему черты, напримѣръ, костюмы XV в., и перенесъ дѣйствіе за ворота Рима въ римскую Кампанію, какъ будто для того, чтобы пріобщить къ этой драмѣ и современное человѣчество, его изображеніе такъ близко отвѣчаетъ настроенію и духу всей сцены, какъ она описана въ Евангеліи, что эту фреску можно считать первою попыткой историческаго пониманія этого сюжета безъ догматической и символической окраски. Геній Мазаччо далеко опередилъ въ этой фрескѣ свою эпоху, открывъ для живописи область ландшафтной дали и лиризма настроеній, связанныхъ съ ея мягкими неясными тонами и линіями. Вѣдь разрѣшить вполнѣ эту намѣченную имъ задачу оказалась въ силахъ только живопись новѣйшей эпохи. Не даромъ самъ „божественный“ Микель Анджело часто посѣщалъ эту капеллу, чтобы любоваться ея фресками, по свидѣтельству хорошо знавшаго его современника, нѣкоего Antonio Beffa Negrini (оставившаго намъ опредѣленное свидѣтельство, что капелла эта была построена и украшена фресками по заказу кардинала S. Clemente, Branda Castiglione, того самаго, для котораго и Masolino расписывалъ церковь и Battistero въ Castiglione d'Olona). Конечно, вниманіе великаго художника къ этимъ фрескамъ объясняется какъ разъ тѣмъ обстоятельствомъ, что авторомъ ихъ былъ Мазаччо, какъ опредѣленно утверждаетъ это и Vasari, также бесѣдовавшій съ Микель Анжело о Мазаччо. Допустить, что эти

фрески написалъ Masolino, это значило бы признать, что Masolino гораздо лучше работалъ и тоньше понималъ задачи искусства въ началѣ своей дѣятельности, чѣмъ въ концѣ ея, или, что онъ, будучи вообще художникомъ недостаточно сознательнымъ, средняго таланта, сразу превратился здѣсь вдругъ въ геніальнаго творца, намѣтившаго новыя широкія задачи для искусства и открывшаго живописи ея истинныя средства и призваніе.

Разсмотрѣнныя только что фрески въ S. Clemente, судя по ихъ стилю и извѣстнымъ намъ датамъ біографіи Мазаччо, могли быть закончены имъ, по мнѣнію Schmarsow'а, въ періодъ отъ 1425—1427 г. Въ эти годы онъ продолжалъ расписывать капеллу Brancacci, но съ перерывами, уѣзжая изъ Флоренціи въ Пизу и Эмполи для исполненія другихъ работъ, между прочимъ, вѣроятно, и въ Римъ для работъ въ S. Clemente. Художественное развитіе Masaccio шло въ высшей степени быстро. Каждое новое его произведеніе представляло новое завоеваніе, новый шагъ впередъ. То, что въ S. Clemente или въ отдѣльныхъ картинахъ этого времени носитъ еще характеръ перваго опыта въ опредѣленномъ направленіи, то въ этотъ же періодъ выступаетъ уже въ полномъ развитіи въ капеллѣ Brancacci, отмѣченное печатью мастерства и геніальной зрѣлости. Мазаччо точно предчувствовалъ, что скупая судьба не подарила ему ни одного лишняго дня для развитія его генія, и съ каждымъ своимъ созданіемъ спѣшилъ подняться на новую ступень совершенства и безсмертія. Менѣе, чѣмъ въ 10 лѣтъ, онъ прошелъ такой путь художественной эволюціи, который итальянское искусство едва успѣло повторить за нимъ въ теченіе 100 лѣтъ, детально углубляя новыя открытыя имъ начала. Наиболѣе полно выразилъ эти новыя начала Masaccio въ лучшихъ фрескахъ капеллы Brancacci, занимающихъ лѣвую сторону капеллы и почти всю ея алтарную стѣну. Условія мѣста были здѣсь иныя, чѣмъ въ капеллѣ Страстей. Алтарная стѣна здѣсь была прорѣзана окномъ и, слѣдовательно, не было возможности покрыть ее однимъ изображеніемъ чисто живописнаго характера съ кажущимся углубленіемъ пространства, обобщавшаго всѣ предметы, находящіеся въ немъ, въ одну цѣльную картину. Что же касается боковыхъ стѣнъ, то онѣ были также неудобны для изображенія живописной дали, такъ какъ при небольшой ширинѣ капеллы зритель, стоя посреди ея (въ томъ мѣстѣ, которое опредѣлялось для него принципомъ единства всѣхъ перспективныхъ построеній въ фрескахъ капеллы), оказывался слишкомъ близко къ плоскости картины, а все, что мы видимъ на близкомъ разстояніи, мы привыкли, такъ сказать, ощупывать глазами, т.-е. видѣть пласти-

чески; наоборотъ, предметы далекіе отъ насъ теряютъ свой пластическій характеръ въ нашихъ зрительныхъ впечатлѣніяхъ и обобщаются въ одной плоскости въ живописной дали. Естественно, что близость разстоянія отъ боковыхъ стѣнъ выдвигала передъ художникомъ новую задачу, пластическаго изображенія первопланныхъ предметовъ, въ духѣ скульптурнаго рельефа, вмѣсто углубленія дали. Первый опытъ рельефнаго изображенія Мазаччо далъ уже въ группахъ нижней полосы на „Голгофѣ" въ S. Clemente, но прекрасно исполненная даль рѣшительно преобладала здѣсь надъ отдѣльными фигурами. Въ капеллѣ Brancacci впередъ выступалъ первый планъ, и углубленіе фона уже не могло быть столь значительнымъ. Изъ сопоставленія двухъ принциповъ композиціи: центральнаго типа, съ расположеніемъ фигуръ въ далеко углубленномъ пространствѣ (какъ въ S. Clemente, вокругъ холма Голгофы) и рельефнаго, пластическою полосой, выступающей надъ близкимъ къ зрителю ровнымъ фономъ,—для Мазаччо стала ясна необходимость примиренія этихъ двухъ принциповъ въ монументальной живописи. Онъ понялъ, что стремленіе углубить возможно больше пространство (какъ въ „Голгофѣ" S. Clemente), не можетъ исключительно господствовать въ этомъ типѣ живописи, что эта проблема углубленія пространства, весьма важная для процвѣтанія живописи вообще, должна нѣсколько смягчиться въ живописи монументальной, въ которой иллюзія углубленнаго пространства не должна уничтожать совершенно въ зрителѣ чувства стѣны какъ архитектурной плоскости. Естественно, что пластично выписанныя фигуры перваго плана могли возстановить равновѣсіе, вызывая чувство близости въ противоположность чувству дали и вообще не давая много мѣста для развитія дальнихъ плановъ, такъ какъ первопланные фигуры и предметы заполняли большую часть картины. Такимъ образомъ, вмѣсто изображенія живописной дали, какъ въ Голгофѣ S. Clemente, выдвигалась задача изображенія ближайшаго къ предметамъ пространства какъ болѣе подходящая къ монументальному стилю. И если въ Голгофѣ S. Clemente Мазаччо геніально опередилъ свою эпоху, то въ фрескахъ кап. Бранкаччи онъ остался на уровнѣ очередныхъ задачъ ея, за то и ближе подошелъ къ ихъ рѣшенію. Главная изъ нихъ была намѣчена, повидимому, Брунеллески и сводилась къ перспективному изображенію предметовъ въ пространствѣ. Но Брунеллески выдвигалъ на первое мѣсто самое пространство, правильное размѣщеніе фигуръ въ немъ; между тѣмъ это требованіе архитектора не могло удовлетворить Мазаччо, такъ какъ самыя фигуры въ этомъ случаѣ были важны не сами по себѣ, а играли лишь вто-

ростепенную роль факторовъ пространства; возстановить равновѣсіе между фигурами и пространствомъ Мазаччо могъ, только вступивъ на путь пластическаго, рельефнаго изображенія фигуръ, въ духѣ Донателло и его созданныхъ уже позднѣе рельефовъ. Въ лучшихъ фрескахъ капеллы Brancacci и капеллы Страстей Мазаччо и старается соединить два принципа, пластическаго выдѣленія фигуръ и живописнаго обобщенія ихъ въ пространствѣ. Онъ отдаетъ перевѣсъ то одному принципу, то другому, то пробуетъ ихъ равномѣрно комбинировать и этими попытками выясняетъ такимъ образомъ главную и спеціальную задачу живописца, состоящую въ сведеніи къ единству этихъ двухъ принциповъ въ плоскости картины. Какъ разъ эта задача—сгармонировать предметы и пространство, передать единство вселенной—и характерна для живописи, и, лишь съ разрѣшеніемъ этой спеціальной задачи, живопись способна достигнуть блестящаго развитія какъ самостоятельная вѣтвь искусства.

Новое стремленіе выдвинуть впередъ фигуры, а пространству оставить лишь значеніе дополняющаго элемента ясно выступаетъ въ композиціи знаменитой фрески лѣвой стѣны капеллы Brancacci, изображающей чудесную уплату статира (рис. 62). По дорогѣ, окаймляющей берегъ озера и при поворотѣ скрывающейся за горами, только что приблизилась къ воротамъ Капернаума толпа странниковъ во главѣ съ учителемъ. Но требованіе сборщика пошлины у городскихъ воротъ за право войти въ городъ останавливаетъ всѣхъ. Такимъ образомъ, художникъ опять переложилъ разсказъ евангелія на современные ему нравы. Въ Евангеліи говорится объ уплатѣ дидрахмы въ пользу храма. На вопросъ Христа обращенный къ Петру: съ кого берутъ пошлину земные цари, съ сыновъ или постороннихъ, Петръ отвѣчаетъ: съ постороннихъ.— Итакъ сыны свободны, говоритъ ему Христосъ, но затѣмъ, чтобы не вызывать соблазна, велитъ Петру закинуть удочку и у первой пойманной рыбы вынуть изо рта статиръ и отдать его сборщику за себя и за учителя. Въ фрескѣ Мазаччо на фонѣ растянувшейся рельефной полосой толпы, обступившей полукругомъ учителя, выдѣляются три главныя фигуры Христа, Петра и Сборщика. Петръ— весь негодованіе, грозно, со всей страстью своей натуры наступаетъ онъ на грубоватаго парня, олицетворяющаго грубыя земныя силы, преграждающія и стѣсняющія шествіе свободныхъ дѣтей неба. Городъ съ его офиціальными стражами и стѣсненіями, съ одной стороны, и дѣти природы и полей, свободные духовно, стоящіе выше земныхъ стѣсненій, — вотъ коллизія, здѣсь изображенная художникомъ. Но энергично согнутая лѣвая рука Петра,

уже готовая отразить назойливыя притязанія, замираетъ въ своемъ движеніи подъ вліяніемъ сдержанныхъ словъ и умѣряющаго жеста Спасителя. Возбужденіе на его лицѣ еще не утихло, но одна рука уже отходитъ назадъ и указываетъ на озеро, между тѣмъ движеніе другой превращается въ удерживающій жестъ, какъ будто обладатель ея хочетъ сказать: „погоди, дай только исполнить приказаніе учителя и ты получишь свое". Такимъ образомъ, прекрасно стянутъ евангельскій разсказъ въ одинъ моментъ въ этой композиціи, изображающей и поводъ для событія въ требованіи сборщика, и самое событіе въ приказаніи учителя, обращенномъ къ Петру. Превосходна характеристика фигуръ. Христосъ, по типу еще близкій къ Христу trecento, исполненъ новыхъ настроеній, торжественнаго благородства и гармоніи, яснаго спокойствія и духовнаго превосходства надъ всѣми. Это образъ идеальнаго существа, которое своимъ вмѣшательствомъ мирно разрѣшаетъ столкновеніе. Поставленный недалеко отъ центра картины, среди столпившихся кругомъ учениковъ, онъ доминируетъ надъ всѣми спутниками. Въ удивленіи внимаютъ ученики странному приказу. Рядомъ съ Петромъ виденъ бѣлокурый Іоаннъ съ античной головой Аполлона—воплощеніе кротости и довѣрія къ учителю, съ какимъ то блуждающимъ мечтательнымъ выраженіемъ. За Петромъ видно нѣсколько сильныхъ характерныхъ лицъ, какъ бы сомкнувшихся для поддержки передового борца. Первый изъ нихъ это братъ Петра, Андрей, за нимъ другой апостолъ съ знакомыми намъ портретными чертами Донателло. Андрею на другомъ концѣ, какъ заключительный столбъ, соотвѣтствуетъ фигура ап. Ѳомы, съ скептическимъ оттѣнкомъ въ выраженіи,—чудная фигура, классически красиво задрапированная въ плащъ (по Vasari портретъ самого Masaccio; апостолъ рядомъ съ нимъ, постарше, носитъ черты P. Ucelli), за Ѳомой еще три головы, расположенныя симметрично съ группой на лѣвомъ концѣ. Вмѣсто прежнихъ продолговатыхъ флорентійскихъ пропорцій мы видимъ массивныя, округлыя, широкоплечія, величавыя фигуры. При всей опредѣленности, почти портретности очертаній, во всѣхъ лицахъ есть что-то обобщающее, что сглаживаетъ все излишне идивидуальное, всѣмъ придаетъ величаво-идеальный оттѣнокъ, которымъ отличается и стиль одеждъ, съ ихъ широкими, простыми, крупными складками. Въ нихъ Мазаччо сохраняетъ еще слѣды готическаго стиля съ его условной идеальностью, смягчающей излишекъ индивидуальнаго. Идеальный просвѣтляющій характеръ придаетъ этимъ фигурамъ и отблескъ свѣта, который, какъ бы падая изъ окна алтарной стѣны, прекрасно выдѣляетъ каждую фигуру во всей

ея рельефности и въ то же время обобщаетъ съ остальными въ живописное единое цѣлое. Повсюду господствуютъ сильные контрасты свѣта и тѣней въ моделлировкѣ наготы и одежды (Вѣнцы на головахъ прозрачны, почти исчезаютъ на одномъ концѣ группы, на другомъ перспективно сокращаются и позолочены, какъ металлическіе круги, которые помогаютъ пластичному выдѣленію фигуръ отъ ландшафта). Цѣпь фигуръ смыкаетъ сборщикъ, сутуловатая, плечистая, мужицкая фигура; онъ остановился съ отставленной ногой, какъ бы собираясь возвратиться къ воротамъ; одна рука протянута, чтобы получить установленное закономъ, другая указываетъ на ворота въ объясненіе требованія. Эта народная по духу фигура исполнена прекрасно. Перспектива и пластичность формъ, смѣлость рисунка, живость движеній придаютъ ей замѣчательную выразительность, хоть самаго лица и не видно. Слѣва представленъ второй моментъ: исполненіе приказанія; здѣсь у берега, передъ деревцами съ жидкой листвой, старый Петръ нагнулся надъ водой и раскрываетъ пасть рыбѣ, чтобы вынуть монету; плащъ скинутъ, и вся фигура ясно выступаетъ въ сложномъ раккурсѣ, который удачно представленъ художникомъ. Vasari хвалитъ смѣлость раккурса, отмѣчаетъ даже красный цвѣтъ лица отъ утомительной и неудобной для старика напряженной позы. Глазъ, слѣдуя по направленію освѣщенія, постепенно переходитъ къ этой дальней фигурѣ и увлекается за нею вглубь изображеннаго пространства, къ дорогѣ, выходящей изъ-за горъ, откуда только что пришли путники. Въ то-же время, несмотря на интересъ раккурса и эффектный случай блеснуть своимъ искусствомъ, художникъ удѣляетъ этой фигурѣ лишь второстепенное мѣсто, чтобы не разсѣять дымку чуда слишкомъ яснымъ и детальнымъ выступающимъ впередъ изображеніемъ. Напротивъ, заключительная сцена на другомъ концѣ фрески разыгрывается передъ самыми глазами зрителя. Здѣсь изображены городскія ворота со ступенями и барьеромъ, къ нимъ примыкаетъ домикъ сторожа съ лоджіей и дверями, съ рѣшетчатымъ окошечкомъ, чтобы слѣдить за вступающими въ городъ, съ окнами 2-го этажа, съ полуприкрытыми ставнями. Вся эта архитектура еще не вполнѣ отвѣчаетъ фигурамъ и носитъ еще слѣды стиля trecento. Петръ, фигура котораго хорошо выдѣляется въ обрамленіи арки, съ видомъ гордаго пренебреженія кладетъ монету въ руки сборщика, и передъ полной достоинства, облеченной въ тогу, фигурой апостола сборщикъ со своей дубиной кажется теперь особенно приниженнымъ, точно получающимъ подаяніе. Vasari, видѣвшій эти лица еще въ достаточной сохранности, говоритъ о жадности получающаго, съ

величайшей радостью смотрящаго на деньги въ рукѣ, и о возбужденіи платящаго. Ландшафтъ позади, прегражденный горными хребтами, не особенно глубокъ и даетъ какъ разъ столько, сколько нужно для пониманія изображенной сцены. Простыя скалы, подернутыя туманомъ, не надвигаются на фигуры и въ то же время вмѣстѣ съ зеленѣющими деревцами и гладью озера увлекаютъ глазъ вдаль, но на умѣренное протяженіе, чтобы не уменьшить интереса къ фигурамъ. Это сельская природа, на лонѣ которой люди проводятъ время безъ помѣхи, пока близость вечера не заставитъ ихъ подумать о ночлегѣ и направить къ городу свои стопы. Какъ дѣтямъ духа и свободы противопоставленъ здѣсь сборщикъ, такъ вольная природа еще углубляетъ этотъ контрастъ противоположностью своею съ городскимъ барьеромъ. Большой шагъ впередъ представляетъ въ этой фрескѣ изображеніе пространства. Центральный типъ въ расположеніи фигуръ — какъ средство углубить пространство—здѣсь гармонически объединяется съ рельефнымъ (въ S. Clemente оба типа еще слабо связаны), чтобы умѣрить стремленіе глаза въ глубину и привлечь главное вниманіе зрителя къ фигурамъ. Отъ праваго края къ лѣвому картина углубляется по діагонали; на этотъ разъ художникъ совершенно избѣжалъ уходящихъ перспективныхъ линій, грозящихъ сузить среднее пространство въ картинѣ (ср. „Воскрешеніе Тавиѳы“). Это перенесеніе глубины на одну сторону было совершенно новымъ пріемомъ въ изображеніи пространства, и всѣ дальнѣйшіе успѣхи живописи въ этомъ направленіи ведутъ отсюда свое начало. Пространство, такъ изображенное и освѣщаемое какъ бы изъ окна капеллы, развертывается передъ зрителемъ въ полномъ согласіи и единствѣ съ тѣми внѣшними условіями, въ которыхъ находится самъ зритель. Подстрекаемый рельефнымъ характеромъ вытянутой въ ленту композиціи, онъ постепенно начинаетъ подвигаться все дальше вдоль стѣны, въ глубь капеллы, пока не достигаетъ естественной преграды въ видѣ алтарной стѣны; здѣсь и композиція получаетъ наибольшую солидность, пластичность: горы, зданія и фигуры (Петръ и сборщикъ) близко придвигаются къ зрителю. Здѣсь, оборотившись назадъ, зритель скользитъ глазомъ по картинѣ; его взоръ, естественно, стремится въ глубину, въ свободное пространство капеллы, открывающееся передъ нимъ; въ соотвѣтствіи съ этими запросами глаза художникъ раскрываетъ и въ фрескѣ уходящее вдаль пространство въ лѣвомъ углу картины. Такимъ образомъ, впечатлѣніе отъ пространства, изображеннаго въ картинѣ, стоитъ въ полномъ единствѣ съ пространственными впечатлѣніями, получаемыми зрителемъ отъ самой капеллы. Чтобы

соблюсти это единство, художникъ долженъ былъ даже пожертвовать послѣдовательностью сценъ; поимка рыбы при соблюденіи порядка разсказа могла бы быть помѣщена только между группой апостоловъ и сценой, изображающей самую уплату статира, и, конечно, также вдали, но художникъ нарушаетъ порядокъ разсказа, потому что даль ему нужно показать на другомъ концѣ картины. Такимъ образомъ, интересами содержанія онъ жертвуетъ здѣсь ради интересовъ формальныхъ, соблюденія единства, согласія въ изображеніи пространства съ реальными условіями капеллы. Здѣсь впервые содержаніе, его послѣдовательность, которое являлось высшимъ закономъ для искусства среднихъ вѣковъ, отступаетъ на второй планъ передъ стремленіемъ художника создать прежде всего единую картину для глаза, удовлетворить запросы чувства зрѣнія. Элементъ внѣшней формы впервые такимъ образомъ получаетъ подобающее ему значеніе въ области пластическихъ искусствъ, и искусство новаго времени впервые, такъ сказать, рождается вмѣстѣ съ этой фреской Мазаччо. При этомъ принципъ единства въ изображеніи пространства осуществленъ здѣсь болѣе свободно, естественно и цѣльно, чѣмъ въ фрескѣ на противоположной стѣнѣ, гдѣ пришлось событія, происходившія въ разныхъ городахъ, соединить на одной площади. Такимъ образомъ въ „Уплатѣ статира“ Мазаччо дѣлаетъ еще шагъ впередъ по пути согласованія монументальнаго стиля живописи съ требованіями правды, реализма. Повидимому, то же самое стремленіе къ единству обусловило весь характеръ композиціи въ видѣ большой вытянутой группы рельефнаго характера, своимъ единствомъ подчеркивающей и единство стѣны. Въ тѣхъ же цѣляхъ единства Мазаччо изобразилъ на этой фрескѣ лишь одно событіе (хотя и въ трехъ моментахъ—единственный остатокъ средневѣковья,—но съ рѣшительнымъ перевѣсомъ средняго), а не два, какъ на противоположной стѣнѣ. По мнѣнію Schmarsow'a, и здѣсь первоначально, какъ и на противоположной стѣнѣ, предполагались два сюжета съ раздѣляющимъ пилястромъ по срединѣ, именно, передача ключей царства небеснаго ап. Петру и чудо со статиромъ. За это говоритъ порядокъ сюжетовъ, какъ они перечисляются въ Золотой Легендѣ: staterem in ore piscis invenit, claves regni caelorum a domino accepit, pascendas oves a Christo suscepit, tria milia hominum in pentecoste sua predicatione convertit (послѣдній сюжетъ изображенъ на алтарной стѣнѣ въ „Проповѣди Петра“). Слѣды первоначальнаго проекта композиціи, заключавшей въ себѣ и сцену передачи ключей, по мнѣнію Schmarsow'a, сохранились въ группѣ апостоловъ съ Христомъ, въ тор-

жественно-идеальномъ характерѣ, въ духовномъ напряженіи всѣхъ изображенныхъ лицъ. Передѣлайте сборщика въ апостола, одѣтаго въ мантію Петра, говоритъ Schmarsow, поставьте его на колѣни и дайте ему въ руки ключи, и Вы получите сцену передачи ключей приблизительно въ томъ видѣ, какъ ее представилъ Рафаэль, можетъ быть, подъ впечатлѣніемъ этой группы Мазаччо, на своемъ картонѣ для ковра въ Сикстинской капеллѣ; останется только передвинуть всю группу влѣво, чтобы въ правой сторонѣ освободить мѣсто для чуда со статиромъ, именно для фигуры Петра, вынимающаго монету изъ рыбьей пасти. Но Masaccio, по мнѣнію Schmarsow'a, отказался отъ этого первоначальнаго проекта по тѣмъ же мотивамъ, какъ и на противоположной стѣнѣ, чтобы не дѣлить пилястромъ единой плоскости стѣны, увѣнчанной единой люнетой, на двѣ части. Чтобъ усилить впечатлѣніе единства, онъ отказался даже отъ сюжета передачи ключей и цередѣлалъ эту группу въ сцену столкновенія съ сборщикомъ, причемъ вся группа была болѣе продвинута къ серединѣ, а по сторонамъ ея расположились двѣ другихъ сцены, дополняя главную группу, тогда какъ прежде онѣ были обособлены отъ нея. Такимъ образомъ, единству содержанія отвѣчало и единство формы. Только такъ, по мнѣнію Schmarsow'a, можно объяснить ту странность, что сравнительно второстепенный сюжетъ оказался растянутъ на всю плоскость стѣны и что фигуры фрески сохранили слѣды особой группировки и возвышеннаго настроенія, не вытекающихъ изъ характера сюжета. Противъ этихъ соображеній Schmrasow'a, можно выставить лишь два возраженія: во 1-хъ, непонятно, почему Мазаччо опустилъ возвышенный и болѣе важный сюжетъ и предпочелъ второстепенный, во 2-хъ, едвали можно объяснить возвышенный стиль лишь какъ слѣдъ прежняго болѣе возвышеннаго сюжета. Вѣдь при измѣненіи общаго распредѣленія композиціи Мазаччо могъ легко видоизмѣнить и самый стиль фигуръ, если того требовалъ новый болѣе простой сюжетъ. Если онъ этого не сдѣлалъ, то возможно, что возвышенный характеръ стиля объясняется желаніемъ художника оттѣнить контрастъ между грубымъ сборщикомъ и идеальными святыми людьми, но въ такомъ случаѣ нѣтъ основаній видѣть въ этомъ стилѣ слѣды прежняго сюжета. Но если фреска лѣвой стѣны и возникла сразу безъ передѣлокъ какъ результатъ цѣльнаго и единаго творческаго замысла, то все же мысль Schmarsow'a, о томъ, что въ первоначальной программѣ, данной художнику, предполагались на обѣихъ боковыхъ стѣнахъ по два сюжета, весьма вѣроятна. Конечно, чтобы измѣнить эту программу, не было нужды приспособлять

старые проекты къ новымъ цѣлямъ. Разъ признавъ необходимость измѣненія программы, Masaccio могъ сразу создать совершенно новую композицію, какъ онъ сдѣлалъ это въ „Грѣхопаденіи“ и „Изгнаніи изъ рая“ также замѣстившихъ, очевидно, какіе то другіе сюжеты программы, при чемъ художникъ совершенно не считался съ формами композицій, намѣченныхъ здѣсь ранѣе программой.

Единствомъ освѣщенія, какъ бы падающаго изъ окна капеллы, связано съ „Уплатой Статира“ и „Изгнаніе изъ Рая“ (какъ „Грѣхопаденіе“—съ большей фреской напротивъ). Эта узкая группа (рис. 61) соотвѣтствуетъ сценѣ уплаты статира Петромъ. По сравненію съ противоположной группой „Грѣхопаденія“, „Изгнаніе изъ Рая“ представляетъ громадный шагъ впередъ. Это уже не схематическія изображенія образцовыхъ человѣческихъ тѣлъ, а фигуры, зарисованныя съ натуры и при томъ не въ спокойномъ состояніи, а въ состояніи движенія, охватившаго всѣ члены и превращающаго тѣло въ яркое средство выраженія внутреннихъ душевныхъ волненій. Шатаясь, какъ бы нехотя, еще задерживаясь ногою у порога, покидаетъ Адамъ страну блаженства. Поражаемый сзади золотыми лучами, точно силой, его выталкивающей, онъ закрылъ лицо руками, согнувшись, какъ подъ бременемъ, въ сознаніи своей вины. Исполнена стыда и Ева, какъ видно изъ ея жестовъ. Но къ стыду еще присоединилось чувство ужаса; кажется, все тѣло ея дрожитъ, и изъ раскрыхъ устъ вырывается крикъ точно отъ физической боли. А вверху гонитъ ихъ преслѣдователь — Ангелъ, несущійся на облакѣ; съ мечомъ въ одной рукѣ, другой онъ дѣлаетъ жестъ изгнанія. Его фигура, летящая впередъ и въ то же время связанная съ оставленнымъ позади, исполнена необычайной стремительности, и это впечатлѣніе усилено самой композиціей фигуры, ея наклономъ внизъ, этимъ блестящимъ di sotto in su, которое такъ удалось здѣсь Masaccio. Эта фигура была возможна лишь послѣ Ангела „Благовѣщенія“ въ S. Clemente. Она вся окрашена въ пылающій красный цвѣтъ, и этимъ уже ослаблена ея пластичность и реальность сравнительно съ фигурами прародителей. Въ ней выражено олицетвореніе чудесной силы, небеснаго огненнаго меча, преслѣдующаго грѣшниковъ, и оттого ея цвѣтъ совершенно не реаленъ. Это символъ неумолимой совѣсти, который призванъ только объяснить для зрителя движеніе фигуръ внизу. Онъ только дополняетъ изображеніе, но не отвлекаетъ отъ главнаго. Взгляните сразу на всѣ три фигуры, и Вамъ невольно бросится въ глаза это поразительное единство замысла. Единое движеніе охватываетъ всѣ три фигуры. Ихъ связываетъ въ одно цѣлое и свѣтъ, пластично выдѣля-

ющій всѣ главныя выступающія части. Въ противоположность живописному стилю фигуры ангела, какъ бы ослабленной дымкой атмосферы, фигуры изгнанныхъ выступаютъ съ необычайной пластичностью. Всѣ главные мускулы моделлируются и въ свѣту; широкими плоскостями свѣта и тѣни вылѣплены тѣла, цвѣтъ которыхъ особенно выгодно подчеркнутъ зеленой листвой на чреслахъ. Мы видимъ, что Masaccio отдаетъ теперь рѣшительный перевѣсъ изображенію человѣческой фигуры и при томъ какъ формѣ для выраженія психическихъ волненій. Это созданіе Masaccio является по глубинѣ, цѣльности и силѣ впечатлѣнія лучшимъ свидѣтельствомъ его генія, несмотря на отдѣльные недостатки, которые объясняются еще близостью къ эпохѣ trecento. Такъ например, самые сильные свѣта положены не на высшей точкѣ выпуклой формы (которая приходится посрединѣ формы), а у внѣшняго края ея, отчего всѣ формы кажутся немного перекошены. Ноги Евы очерчены слишкомъ общей недостаточно прочувствованной линіей; въ этомъ отношеніи тѣло Адама стоитъ гораздо выше (создать такой этюдъ тѣла можно было только послѣ тѣлъ на крестахъ въ S. Clemente). Частью эти недостатки могли возникнуть и отъ той причины, которой обусловливаются самыя достоинства этой композиціи, т.-е. отъ извѣстной быстроты, съ которою художникъ исполнялъ эту группу, стремясь уловить жизненность и выразительность проникающаго ее всю движенія. При такомъ условіи онъ не могъ заботливо вырисовывать и выяснять отдѣльныя детали, какъ въ „Грѣхопаденіи", потому что за деталями могъ утратить живость общаго.

Къ нагимъ фигурамъ „Изгнанія изъ Рая" естественно примыкаютъ нагія фигуры въ „Крещеніи" на алтарной стѣнѣ вверху справа (рис. 59). Это изображеніе соотвѣтствуетъ „Проповѣди Петра" слѣва. Во II гл. Дѣяній послѣ разсказа о проповѣди Петра по сошествіи св. Духа сказано, что многіе, слышавшіе его, пожелали креститься, и присоединилось въ этотъ день до трехъ тысячъ душъ. Такимъ образомъ, эта картина должна была изобразить послѣдствія проповѣди, изображенной во фрескѣ рядомъ. Но если въ проповѣди ораторъ имѣетъ главное значеніе, то здѣсь онъ только совершитель таинства, которое само должно привлечь главное вниманіе зрителя. Такимъ образомъ, стремящіеся креститься играютъ здѣсь главную роль. Сообразно съ этимъ Мазаччо и распредѣляетъ свою композицію; на менѣе освѣщенномъ мѣстѣ стѣны (близъ прежняго окна, которое было на мѣстѣ алтаря), онъ помѣщаетъ величавую фигуру Петра (Петръ въ уплатѣ статира былъ ея предшественникомъ), одно величіе которой уже придавало особенную важность совершаемому акту. Но эта важ-

ность подчеркнута еще вниманіемъ двухъ портретныхъ сильно написанныхъ флорентійскихъ лицъ за фигурой Петра, смотрящихъ на таинство. Напротивъ, фигуры ожидающихъ крещенія помѣщены справа, гдѣ освѣщеніе сильнѣе и гдѣ онѣ прекрасно выдѣляются, благодаря свѣтлому тону тѣла. Композиція на этотъ разъ располагается уже не рельефной полосой, а по центральному типу (вокругъ чаши). Петру и одѣтой за нимъ фигурѣ (въ центрѣ фрески) соотвѣтствуютъ двѣ нагихъ фигуры справа: стоящій на колѣнахъ въ водѣ, съ мощными героическими римскими формами, въ вздутыхъ мускулахъ котораго отражается уже изученіе антиковъ (діоскуровъ), и дрожащій отъ холода юноша немного сзади, около пилястра. Эти фигуры, діагонально соотвѣтствующія другъ другу, увлекаютъ глазъ зрителя въ глубь пространства; тамъ снова впечатлѣніе глубины поддерживается полукругомъ толпы и вогнутымъ слегка фономъ горъ. Въ высшей степени искусно распредѣленъ свѣтъ. Сильно выдѣляетъ онъ каждую изъ главныхъ фигуръ въ ея индивидуальности. Чтобы имѣть право освѣтить возможно больше фигуру Петра въ этомъ невыгодномъ мѣстѣ картины, художникъ ставитъ ее на выдающейся косѣ берега, выдвигая ее такимъ образомъ больше впередъ, чѣмъ всѣ остальныя части картины (чѣмъ даже плоскость нарисованнаго пилястра), но этотъ же свѣтъ объединяетъ выступающія главныя фигуры съ остальной толпой, прекрасно выдѣляющейся на фонѣ темныхъ горъ, которыя сначала какъ бы стѣсняютъ сцену, но затѣмъ своими освѣщенными вершинами снова даютъ выходъ глазу въ воздушное пространство за ними. Такимъ образомъ, здѣсь впервые удачно сгармонированы значительная глубина пространства и самостоятельность фигуръ при помощи воздушныхъ свѣтовыхъ нюансовъ, которые связуютъ здѣсь тѣла и окружающую ихъ природу въ единство вселенной. Къ сожалѣнію, эта фреска пострадала больше всѣхъ (отъ сырости или отъ воды при пожарѣ) и теперь довольно трудно оцѣнить всѣ эти достоинства и тонкій разсчетъ художника. Но и теперь еще выдѣляется среди другихъ фигура дрожащаго юноши стройнаго флорентійскаго типа, въ противоположность тяжелой мускулистости римлянина, стоящаго на колѣняхъ. Юноша, видя, какъ льется на спину стоящаго впереди холодная вода, испытываетъ самъ невольно дрожь въ ожиданіи того же ощущенія, спина его расширяется, и соотвѣтственно сжимается грудь и скрещенныя руки, дрожатъ колѣни и сгибается впередъ корпусъ. „Uno che trema—cosa mirabile,“ съ восторгомъ отзывается о немъ Vasari. Эта жанровая фигура — характерный образецъ для искуства XV-го в.; въ ней отразилось увлеченіе эпохи тонко подмѣчен-

ными случайными мотивами реальной жизни. Такъ же, какъ раккурсъ ангела въ „Изгнаніи изъ Рая“ или нагнувшагося надъ озеромъ Петра, эта фигура давала случай художнику блеснуть своимъ мастерствомъ и знаніемъ натуры. Но тѣмъ не менѣе она не выступаетъ у Masaccio изъ общей связи съ остальной композиціей и не затѣняетъ важности главнаго акта, какъ это мы видимъ у Masolino въ его „Крещеніи“ въ Castiglione d'Olona (Battistero), гдѣ онъ 10 лѣтъ спустя создалъ въ подражаніе Masaccio обнаженныя фигуры, впрочемъ въ смыслѣ жизненности и изображенія наготы стоящія гораздо ниже этихъ замѣчательныхъ образцовъ. Фигура дрожащаго имѣетъ своимъ предшественникомъ Адама въ „Изгнаніи“ и отличается тѣми же типичными для Masaccio недостатками, но для того времени это было цѣлое завоеваніе и полный разрывъ съ фигурами trecento, притомъ же основной мотивъ схваченъ такъ жизненно, что она вызвала не мало подражаній въ позднѣйшемъ искуствѣ. Между прочимъ нашъ Ивановъ создалъ аналогичныя ей нагія фигуры дрожащихъ въ своемъ „Явленіи Христа народу“. Хотя расплывчатая мягкость образовъ въ этой фрескѣ Мазаччо объясняется порчей и не имѣетъ ничего общаго съ воздушной мягкостью современной живописи, но все же слѣдуетъ отмѣтить, что Vasari, видѣвшій фреску въ неповрежденномъ состояніи, хвалитъ не только „bellissimo rilievo“ въ фигурѣ дрожащаго, но и „dolce maniera“. Такъ, въ этихъ трудныхъ условіяхъ геній Мазаччо выступаетъ ярче всего, создавая чудеса при помощи свѣта и исполненнаго воздушной глубины пространства.

Между фреской съ изображеніемъ Крещенія и остальными фресками Masaccio въ капеллѣ Brancacci возникла, по мнѣнію Schmarsow'а, фреска Masaccio съ изображеніемъ св. Троицы, сохранившаяся до сихъ поръ въ церкви S. Maria Novella во Флоренціи (Фреска перенесена теперь изъ бокового корабля на стѣну близъ входной двери). Повидимому, въ этой фрескѣ художникъ хотѣлъ показать внутренность небольшой часовни въ типичныхъ формахъ ранняго ренесанса. Эта часовня ренессанса въ духѣ Брунеллески какъ бы непосредственно примыкаетъ къ стѣнѣ готическаго длиннаго корабля. Внутри ея виденъ алтарь; на немъ стоитъ Богъ отецъ; поднявшись съ трона, онъ держитъ крестъ съ Распятіемъ. Конецъ креста водруженъ въ полъ часовни, вѣрнѣе, въ маленькій холмикъ—Голгофу. Надъ головой Спасителя Духъ Святой въ видѣ голубя шлетъ свои лучи; по сторонамъ креста стоятъ внутри часовни Марія и Іоаннъ, а передъ часовней у пилястровъ видны колѣнопреклоненныя фигуры донаторовъ, мужа и жены (Capponi?). Отъ свободныхъ простран-

ствъ фресокъ капеллы Brancacci художникъ переходитъ здѣсь снова къ узкимъ замкнутымъ пространствамъ внутреннихъ помѣщеній. Можетъ быть, Masaccio, уступая настояніямъ своего друга Брунеллески, увлекся въ данномъ случаѣ мыслью создать перспективный обманъ и расширить готическій храмъ гармоничными формами капеллы ренессанса. Дѣйствительно, современники особенно хвалятъ кассетированный потолокъ капеллы. Потолокъ такъ хорошо сокращается, по ихъ словамъ, что стѣна кажется на самомъ дѣлѣ углубленной. Задачу изображенія человѣка въ замкнутомъ помѣщеніи художникъ пробовалъ уже разрѣшать въ фрескахъ S. Clemente, но теперь эта задача осложняется: фигуры размѣщаются въ замкнутомъ пространствѣ по центральному типу и какъ бы объединяются въ то же время съ фигурами, стоящими внѣ капеллы, которая становится какъ бы частью реальнаго храма. Очевидно, Masaccio стремился довести до полноты иллюзіи углубленнаго пространства и расположенія фигуръ вокругъ общаго центра, т. е. соединить вмѣстѣ двѣ задачи, которыя онъ до того разрабатывалъ каждую въ отдѣльности. Эта фреска, съ рѣшительнымъ преобладаніемъ въ ней 3-го измѣренія—глубины, знаменуетъ рѣзкій разрывъ съ искусствомъ trecento, которое уподоблялось орнаментальному ковру, съ преобладаніемъ измѣреній длины и ширины. Стиль капеллы представляетъ типичное осуществленіе идей Брунеллески. Masaccio даетъ имъ яркое выраженіе въ своемъ искусствѣ, какъ позднѣе Рафаэль выяснилъ архитектурный идеалъ Браманте въ своей „Аѳинской школѣ". И несмотря на то, что фигуры сами въ данномъ случаѣ слишкомъ подчинились архитектурѣ, стали какъ бы вѣхами для выраженія глубины пространства, никто не откажетъ этой фрескѣ въ мощи и монументальной внушительности выраженія. Торжественно, но съ горестнымъ лицомъ, показываетъ Богъ Отецъ людямъ принесеннаго за нихъ въ жертву Сына въ сіяніи лучей св. Духа. Догматическая тема: изображеніе Троицы, сливается съ изображеніемъ историческихъ свидѣтелей страданій Распятаго. Они являются какъ бы посредниками между высшимъ догматомъ христіанской вѣры и людьми, стоящими въ храмѣ. Марія съ страданіемъ въ лицѣ, но полная достоинства и силы, какъ бы хочетъ своей поднятой рукой, отмѣтить муки Распятаго передъ людьми; полный преданности Іоаннъ точно сдерживаетъ горестный порывъ. Отвлеченная религіозная истина переведена въ глубоко человѣческія формы, и это очеловѣчиваніе Божества, переходъ Божественнаго въ человѣческое, съ едва замѣтной гранью, отдѣляющей одинъ міръ отъ другого, и скорѣе внѣшняго (порогъ въ

данномъ случаѣ), чѣмъ внутренняго характера, весьма типичны для религiознаго мiросозерцанiя ренессанса. Но если фигуры внутри капеллы еще нѣсколько не свободны и какъ бы стѣснены въ небольшомъ ея пространствѣ, то верхомъ совершенства въ этой фрескѣ являются фигуры донаторовъ внѣ капеллы, по размѣрамъ уже вполнѣ отвѣчающiя живымъ посѣтителямъ храма. Какъ характерна для женскихъ типовъ quattrocento эта матрона—патрицiанка, полная мужественной силы, но съ привѣтливымъ выраженiемъ въ лицѣ. Еще болѣе мощнымъ кажется образъ донатора, съ его выразительными энергичными точно вырѣзанными на мѣди чертами, которыя такъ часто тогда встрѣчались во Флоренцiи. Красиво и внушительно подаютъ широкiя складки его плаща. Это величавое широкое паденiе складокъ нѣсколько напоминаетъ одежды нѣкоторыхъ статуй Донателло, хотя у послѣдняго и нѣтъ того приближенiя къ античной гармонiи и ясности, какое чувствуется у Masaccio. Но за то влiянiе Донателло несомнѣнно отражается въ необычайной пластичности фигуръ, въ детальной и реалистической обработкѣ тѣла Распятаго. Эта пластичность и привлекаетъ вниманiе зрителя къ фигурамъ и какъ бы оказываетъ нѣкоторый противовѣсъ ихъ подчиненности архитектурѣ, какое замѣчается въ этой фрескѣ. Такимъ образомъ, все, что было сдѣлано къ тому времени въ области архитектуры и скульптуры, Мазаччо тѣсно объединилъ въ высшее единство въ плоскости своего искусства—живописи. Дѣйствительно, несмотря на тѣсноту и недостатокъ свободы, нельзя не поражаться этимъ строгимъ и вмѣстѣ величавымъ построенiемъ всей композицiи, архитектуры и фигуръ, тѣснымъ единствомъ этихъ элементовъ и необычайной замкнутостью цѣлаго. Только имѣя за собой въ историческомъ прошломъ этотъ первый опытъ гармоническаго слiянiя трехъ пластическихъ искусствъ въ новое высшее единство, могъ черезъ 100 лѣтъ Рафаэль съ еще большимъ совершенствомъ и свободой разрѣшить однородную задачу въ своихъ знаменитыхъ фрескахъ Ватикана, „Disputa“ и „Аѳинской школѣ“.

Послѣ фрески въ S. Maria Novella Мазаччо могъ уже успѣшно разрѣшить аналогичную задачу комбинацiи фигуръ съ обнимающимъ ихъ пространствомъ, ограниченнымъ тѣсными предѣлами, въ двухъ нижнихъ фрескахъ алтарной стѣны въ капеллѣ Brancacci. Эта задача вызывалась самыми сюжетами. По словамъ Vasari, это были: исцѣленiе больныхъ ап. Петромъ и исцѣленiе калѣкъ тѣнью ап. Петра. Въ 5-й главѣ „Дѣянiй“ разсказано о томъ, какъ вѣрующiе въ Iерусалимѣ выносили больныхъ на улицы и полагали на постеляхъ и кроватяхъ, дабы хотя тѣнь проходящаго Петра

осѣнила кого-нибудь изъ нихъ. Передъ этимъ въ „Дѣяніяхъ“ говорится о томъ, какъ іерусалимскіе христіане продавали свои имущества и цѣну проданнаго полагали къ ногамъ апостоловъ, и каждому давалось, въ чемъ кто имѣлъ нужду: вслѣдъ за этимъ слѣдуетъ эпизодъ съ Ананіей и Сапфирой. Именно этотъ эпизодъ, по мнѣнію Schmarsow'a, а не исцѣленіе больныхъ, какъ невѣрно говоритъ по памяти Vasari, былъ представленъ въ фрескѣ справа отъ алтаря въ такъ называемой „Раздачѣ милостыни“. Мрачное лицо Петра, который видимо недоволенъ чѣмъ то, что помѣшало дѣлу любви; лицо Іоанна съ слѣдами внутренняго растройства и смущенія; возбужденное и какъ бы искаженное ужасомъ лицо, видное между лицъ апостоловъ; наконецъ, безжизненно распростертое у ногъ Петра тѣло человѣка, который, можетъ быть, только что стоялъ на колѣняхъ передъ апостолами,—все это находитъ достаточное объясненіе только въ разсказѣ объ Ананіи, который былъ пораженъ смертью за то, что онъ утаилъ часть денегъ отъ продажи своего имѣнія. За это объясненіе Schmarsow'a говоритъ уже и самая безжизненность лежащей на землѣ точно подстрѣленной фигуры (къ сожалѣнію, часть фрески слѣва обрѣзана и вообще сильно пострадала при установкѣ обрамленія алтаря). Въ высшей степени характерны и оставляютъ впечатлѣніе типы нищихъ въ этой фрескѣ, которыхъ Masaccio изображаетъ безъ всякой идеализаціи, въ высшей степени реально. Калѣка съ голымъ черепомъ и черной клинообразной бородой, устремившійся къ Петру съ жадными глазами, голова старухи, стремящейся выдвинуться впередъ изъ-за спины калѣки, блѣдное, изстрадавшееся лицо женщины съ ребенкомъ на рукахъ, которой Петръ подаетъ монету, ихъ назойливость и натискъ на проходящихъ апостоловъ, — все это полно глубокой правды. Мазаччо зналъ бѣдность и тиски заимодавцевъ; здѣсь представилъ онъ народную уличную сцену, которая кажется порой почти сознательнымъ протестомъ противъ соціальнаго неравенства. Вѣдь на эти мысли такъ легко могъ навести художника текстъ объ Ананіи. Дѣйствительно, не сочувственно и радостно творитъ милостыню Петръ, но какъ будто выравниваетъ только соціальную несправедливость. Хотя сцена съ Ананіей изображена въ сдержанныхъ чертахъ и не такъ эффектно, какъ на коврѣ Рафаэля, (выбранъ и другой моментъ), но ея психологическое содержаніе гораздо глубже и сильнѣе дѣйствуетъ на зрителя. Ананія здѣсь не бьющійся въ конвульсіяхъ, какъ въ картинѣ Рафаэля, а скорѣе сраженный нравственнымъ ударомъ человѣкъ. Напряженіе драмы, разыгравшейся на этомъ тѣсномъ пространствѣ, удачно разрѣшается открытымъ видомъ на уходя-

щія въ даль холмы, съ вьющейся по нимъ дорогой и бѣлой массой загородной виллы или замка вдали. Искусно соединяетъ художникъ съ фигурами массы окружающихъ зданій, тѣсно ограничивающихъ улицу. Онъ старается придать имъ въ узкихъ отведенныхъ ему рамкахъ по возможности болѣе естественные размѣры, дать настоящія зданія, а не символическій намекъ на нихъ. Справа возвышается башня, облицованная рустикой. На углу улицы стоитъ palazzo, совершенно замкнутый въ нижнемъ этажѣ и съ стройнымъ рядомъ оконъ по фасаду во второмъ этажѣ. Но особенно смѣло, правдиво и оригинально выступаетъ на подпоркахъ пристройка къ дому съ лѣвой стороны, уходя своею верхней частью уже за раму изображенія. Только художникъ, въ совершенствѣ усвоившій идею перспективнаго изображенія, могъ выдвинуть на первомъ планѣ эту темную массу, удовлетвориться частью вмѣсто цѣлаго, реальнымъ впечатлѣніемъ вмѣсто символическаго типа, царящаго въ средневѣковомъ искусствѣ. И расположеніе фигуръ и направленіе перспективныхъ линій увлекаетъ глазъ зрителя по діагонали къ алтарю, справа налѣво. Въ соотвѣтствіи съ этимъ въ сосѣдней фрескѣ, слѣва отъ алтаря, изображающей исцѣленія отъ тѣни апостола, перспективныя линіи также стремятся къ алтарю, въ направленіи слѣва направо. Такимъ образомъ перспектива обѣихъ фресокъ построена какъ бы изъ общаго центра и, благодаря этому, опредѣленно указываетъ зрителю его мѣсто въ капеллѣ на ея срединной линіи. Эти фрески, углубляя кажущейся перспективой реальное пространство капеллы, дополняютъ другъ друга и по содержанію, такъ какъ ихъ сюжеты, какъ мы видѣли, уже сопоставлены рядомъ и въ текстѣ „Дѣяній“. Тѣ же самыя черты: изображеніе группы людей въ узкомъ пространствѣ, ограниченномъ стѣною зданій, полные реальной правды типы калѣкъ, ожидающихъ исцѣленія или уже исцѣлившихся и выражающихъ свое благоговѣніе передъ апостоломъ, только исполненныя еще ярче и сильнѣе, представляетъ и фреска съ изображеніемъ чудесъ отъ тѣни Петра (рис. 60). Поразительно естественно размѣщаетъ Masaccio на этихъ узкихъ полосахъ зданія и людей, которые и въ этой тѣснотѣ сохраняютъ свободу движеній и расположены въ различномъ отдаленіи другъ отъ друга. Справиться такъ успѣшно со всѣми трудностями онъ могъ только послѣ исполненія фрески въ S. Maria Novella, гдѣ люди и окружающее ихъ архитектурное пространство были такъ тѣсно связаны другъ съ другомъ. Улица Іерусалима опять превращается въ улицу тосканскаго города съ зданіями, облицованными рустикой, съ выступающими на подпоркахъ верхними этажами, съ ме-

таллической штангой для просушки бѣлья. На скамьѣ передъ палаццо сидитъ нищій съ обнаженнымъ торсомъ въ ожиданіи исцѣленія, съ характернымъ старческимъ лицомъ, прямо зарисованнымъ съ натуры; рядомъ съ нимъ, опираясь на скамеечку, ползетъ несчастный, скорѣе похожій на животное, чѣмъ на человѣка. За сидящимъ человѣкъ съ перевязанной ногой, сложивъ благоговѣйно руки, благодаритъ апостола за исцѣленіе; за нимъ видна голова какого-то гражданина въ „cappuccio"; Vasari называетъ этотъ образъ портретомъ Masolino. Торжественно идетъ Петръ въ сопровожденіи Іоанна, какъ бы не замѣчая происходящаго кругомъ, какъ будто чудеса отъ его тѣни совершаются помимо его личнаго участія. Но въ этой торжественной поступи чувствуется въ то же время сознаніе важности момента и святости той высшей силы, представителемъ которой онъ является теперь передъ людьми. Въ этой фрескѣ есть одна новая черта, это элементъ свѣтотѣни, получившій здѣсь особое значеніе въ связи съ самымъ смысломъ сюжета. Яркій солнечный день пестритъ рѣзкими контрастами и пятнами свѣта и тѣней и зданія, и лица, и фигуры. Пластично выступаютъ изъ тѣни, отброшеной Петромъ, ярко освѣщенныя лица калѣкъ, голыя ноги, плечи и руки, и мягко тушуется въ воздушномъ отдаленіи и въ лучахъ свѣта фигура Петра. Къ сожалѣнію, современный зритель можетъ только отдаленно угадывать это обаяніе свѣтотѣни и томительное настроеніе жгучаго южнаго солнечнаго дня, но пережить эти впечатлѣнія во всей яркости уже не позволяетъ состояніе фрески, сильно пострадавшей отъ времени. Остается только проникаться силой выразительныхъ типовъ, глубиной психологическаго замысла, тонкою продуманностью композиціи, представляющей рядъ дополнительныхъ контрастовъ къ композиціи сосѣдней фрески, вслѣдствіе чего и нижняя пара фресокъ на алтарной стѣнѣ (такъ же, какъ и верхняя, и обѣ пары вмѣстѣ) объединяется въ одно гармоническое цѣлое.

Если вѣрить Vasari, что въ фрескѣ съ тѣнью Петра представленъ Masolino, то эта фреска не могла быть исполнена раньше 1427 г., такъ какъ только въ этомъ году Masolino возвратился изъ Венгріи. Вѣроятно, тотчасъ же по возвращеніи онъ посѣтилъ капеллу Brancacci, гдѣ были и его работы, и тогда же онъ могъ позировать и для этого портрета, исполненнаго Masaccio. Такимъ образомъ, на протяженіи 3—4 лѣтъ, если имѣть въ виду только капеллу Brancacci, и 7—8 лѣтъ, если прибавить къ ней и римскія работы Masaccio, съ поразительной быстротой совершается его развитіе какъ художника отъ формъ еще близкихъ къ символизму

trecento до образовъ и отношеній, типично характеризующихъ индивидуальный и реалистическій духъ новаго искусства. Каждая его новая фреска и картина была постановкой или разрѣшеніемъ новой задачи, неизвѣстной до тѣхъ поръ искусству. И рѣшенія, данныя Masaccio хотя бы только по одному вопросу изображенія фигуры въ окружающемъ ея пространствѣ, были такъ разнообразны, захватывали столь широкую область, что въ творчествѣ Masaccio можно найти корни почти всѣхъ основныхъ особенностей новаго искусства, пышно разросшагося изъ брошенныхъ его геніемъ сѣмянъ.

Но послѣднее слово Мазаччо еще не было сказано; угадать его смыслъ позволяетъ намъ его послѣдняя фреска въ капеллѣ Brancacci, оставшаяся неоконченной вслѣдствіе внезапной смерти художника и впослѣдствіи законченная Filippino Lippi, которымъ и вообще была закончена роспись капеллы (имъ исполнены „Судъ надъ Петромъ“ и „Казнь Петра“ въ нижнемъ ряду правой стѣны и двѣ фрески нижняго ряда на пилястрахъ). Эта фреска находится на лѣвой стѣнѣ капеллы подъ „Уплатой Статира“. На ней изображены два сюжета изъ исторіи Петра, какъ изложены они въ „Золотой Легендѣ“. Когда Петръ проповѣдывалъ въ Антіохіи, онъ былъ приведенъ къ князю города Теофилу по обвиненію въ совращеніи народа. Теофилъ приказалъ заключить его въ темницу. Павелъ, узнавъ объ участи Петра, явился къ Теофилу и сталъ доказывать ему, что Петра слѣдуетъ освободить, такъ какъ онъ можетъ быть ему полезнымъ, потому что онъ имѣетъ силу исцѣлять больныхъ и воскрешать мертвыхъ. „Но отчего же онъ самъ не освободитъ себя изъ оковъ“, возразилъ Теофилъ: „если онъ вернетъ ему сына, умершаго 14 лѣтъ назадъ, то онъ получитъ свободу“. Когда Павелъ принесъ эту вѣсть Петру, Петръ сказалъ: „ты обѣщалъ много, но съ Божіей помощью это станетъ легкимъ“. И когда Петра вывели изъ темницы, онъ помолился у открытаго гроба мальчика, и тотъ тотчасъ же вернулся къ жизни. Тогда Теофилъ и весь народъ Антіохійскій увѣровали, выстроили великолѣпную церковь и поставили въ ней высокое сѣдалище, на которое былъ возведенъ Петръ, чтобы всѣ могли его видѣть и слышать. Этотъ епископскій престолъ въ Антіохіи Петръ занималъ 7 лѣтъ, пока не перешелъ въ Римъ.— Эту церковь Masaccio изобразилъ въ правой части фрески (рис. 69). У внѣшней стѣны церкви, подъ черепичнымъ навѣсомъ, раздѣляющимъ верхній этажъ отъ нижняго, возсѣдаетъ Петръ, выдѣляясь на фонѣ зеленого полога; кругомъ него благоговѣйно склонились Теофилъ (средняя фигура) и по сторонамъ его нѣсколько монаховъ карме-

литовъ, ордену которыхъ принадлежала церковь Maria del Carmine, и нѣсколько мірянъ,—и тѣ и другіе съ вполнѣ портретными индивидуальными чертами. По мнѣнію Schmarsow'a, міряне здѣсь изображенные представляютъ портреты членовъ фамиліи Brancacci, которой принадлежалъ патронатъ надъ капеллой. Возможно, что, изображая здѣсь Петра въ моментъ апоѳеоза, Masaccio хотѣлъ окружить апостола его горячими и вѣрными поклонниками, членами фамиліи Brancacci и монахами церкви Maria del Carmine. Всѣ фигуры выдѣляются необычайно пластично и вылѣплены сильно, широкими плоскостями тѣней и свѣта. Но въ то же время колоритъ и освѣщеніе очень тонко сгармонированы. Каждая фигура въ освѣщеніи и окраскѣ связана съ вліяніемъ сосѣдней, воспринимаетъ отъ нея и тѣни и рефлексы ея цвѣтного тона, вслѣдствіе чего обособленность отдѣльныхъ фигуръ смягчается живописной мягкостью общаго, воздушностью пространства, придающаго единство этой и помимо того очень цѣльно скомпонованной группѣ. Эта цѣльность есть и въ внутреннемъ настроеніи композиціи. Петръ, молитвенно устремившій взоры по направленію льющагося сверху свѣта, увлекаетъ за собой и окружающихъ его почитателей, которые склонившись, чтобы оказать ему почтеніе, сливаютъ съ его молитвой свои, чтобы чрезъ его посредство почтить высшую силу, его пославшую. Такъ выражена въ этой фрескѣ высшая идея, которой служитъ и самый храмъ, и эта тѣсная связь между храмомъ и фреской дѣлаетъ ее образцовымъ созданіемъ монументальной живописи. По мнѣнію Schmarsow'a, эта группа по возвышенности и силѣ настроенія, по яркости индивидуальныхъ характеристикъ и въ отношеніи чисто живописнаго совершенства (изображенія фигуръ въ пространствѣ) является вѣнцомъ творчества Masaccio въ капеллѣ Brancacci. Пластичныя фигуры, выдвинутыя къ первому плану, указываютъ зрителю, разсматривающему эту фреску въ ея цѣломъ, его естественное мѣсто какъ разъ передъ этой правой частью фрески, недалеко отъ алтарной стѣны (совершенно аналогично съ верхней фреской, гдѣ особенно пластичныя фигуры Петра и сборщика также выдвинуты впередъ въ правой части изображенія). Отъ этой близкой къ зрителю группы глазъ уходитъ вдаль, и въ соотвѣтствіи съ такимъ стремленіемъ передъ нимъ открывается нѣкоторый просторъ, свободное пространство, окруженное стѣной фигуръ. Посреди этого свободнаго полукруга стоитъ Петръ, полный сосредоточенной силы, твердой вѣры въ помощь Бога, проникающей не только его фигуру, но и самый жестъ, которымъ онъ призываетъ къ жизни юношу (рис. 60). Послѣдній стоитъ на своемъ са-

ванѣ, а около видны его смертные останки. Этимъ способомъ художникъ хотѣлъ выразить воскресеніе юноши, умершаго 14 лѣтъ назадъ. Этотъ пріемъ, конечно, слишкомъ условенъ, и мы не знаемъ, винить ли въ этомъ самого Masaccio, такъ какъ вся средняя часть фрески, начиная отъ фигуры мальчика и кончая послѣдней профильной фигурой, обращенной влѣво, исполнена была уже послѣ смерти Masaccio, Filippino Lippi. Его фигуры черезчуръ плоскія, безъ всякой пластики, лица, покрытыя только нѣжными полутѣнями (рис. 64), рѣзко отличаются отъ красивыхъ и сильныхъ контрастовъ свѣтотѣни въ лицахъ Masaccio, который прежде всего добивается наибольшей рельефности. Работа Masaccio начинается снова отъ характерной головы съ черной бородой въ cappuccio. Masaccio написалъ и полное одушевленія и силы лицо молящагося ап. Павла и оживленныя то удивленіемъ, то любопытствомъ, то недовѣріемъ лица тѣснящихся сзади зрителей. Въ то время какъ Filippino Lippi даетъ только портреты современниковъ, которые относятся почти безучастно къ событію, Masaccio, дающій также индивидуальные портреты, вводитъ ихъ въ живое дѣйствіе. Посмотрите, какимъ вопрошающимъ взглядомъ смотритъ одинъ изъ судей на князя (позднѣйшій реставраторъ надѣлъ на него іезуитскую шляпу; голову надъ нимъ, написанную вялыми, сѣрыми тонами, Schmarsow также считаетъ подозрительной, принадлежащей Filippino Lippi. Но особенно хорошъ другой судья, ученый юристъ съ окаменѣвшимъ выраженіемъ сухого скептика, учености котораго нѣтъ никакого приложенія въ данномъ случаѣ. Теофилъ съ державой и скипетромъ, какъ главный судья, сидитъ выше своихъ совѣтниковъ. Онъ какъ бы застылъ въ своемъ высокомѣрномъ недовѣріи къ апостолу, но теченіе жизни идетъ мимо него. Всѣ взоры устремлены въ сторону юноши и Петра, который и является главнымъ лицомъ во всей сценѣ. Это выражено даже самымъ расположеніемъ композиціи, этимъ кольцомъ людей, отвернувшихся отъ Теофила въ сторону Петра. Фигуры лѣвой части фрески наблюдаютъ сцену какъ второстепенные свидѣтели, какъ бы сливаясь съ зрителемъ, входящимъ въ капеллу или стоящимъ у входной ея рѣшетки; онѣ исполнены Filippino Lippi, можетъ быть, за исключеніемъ двухъ первыхъ головъ (около угла зданія), которыя больше отвѣчаютъ энергичному стилю Masaccio. Вся эта сцена, хотя и занимаетъ большую часть фрески, но является какъ бы введеніемъ къ главному моменту, возведенію Петра на епископскій тронъ; она объясняетъ и дополняетъ этотъ главный сюжетъ, какъ пределла дополняетъ алтарную икону. Необычайно типично для этой фрески стремленіе къ рельефной композиціи,

ясность которой ослабляется только скученностью фигуръ, въ чемъ, какъ видно изъ сравненія лѣвой и правой сцены, виноватъ Filippino, охотно уступавшій просьбамъ каждаго лица, желавшаго видѣть свой портретъ изображеннымъ во фрескѣ. Чтобы дать перевѣсъ пластичнымъ фигурамъ и на нихъ сосредоточить все вниманіе зрителя, Masaccio загораживаетъ видъ на открытое пространство перегородкой, облицованной мраморомъ. Такимъ образомъ получается фонъ, на которомъ фигуры выступаютъ, какъ въ скульптурномъ рельефѣ. Зритель видитъ какъ разъ столько пространства въ глубину, сколько нужно для помѣщенія группы человѣческихъ фигуръ, и только въ верхней части взоръ, прикованный къ переднему плану, находитъ себѣ выходъ, угадываетъ садъ за стѣной и видитъ глубину неба. За стѣною видно и продолженіе дворца, ярко освѣщеннаго солнцемъ. Отъ этой освѣщенной стѣны и отъ мрамора перегородки падаетъ отраженный свѣтъ, освѣщая лица рефлексами, которые и выдѣляютъ ихъ и связываютъ вмѣстѣ въ живописное цѣлое. Этотъ рельефный характеръ композиціи показываетъ въ данномъ случаѣ тонкое чутье Masaccio къ архитектурнымъ впечатлѣніямъ и законамъ монументальной живописи, т. е. живописи, призванной углублять и оживлять впечатлѣніе, производимое архитектурой. Оживляя до извѣстной степени реальное архитектурное пространство перспективной иллюзіей, преобразуя его даже въ новомъ стилѣ согласно съ вкусами эпохи, эта живопись никогда не должна заходить слишкомъ далеко въ своемъ стремленіи къ самостоятельности, она не можетъ нарушать въ существенномъ тѣхъ архитектурныхъ впечатлѣній, среди которыхъ существуютъ ея образы. Даже самый реализмъ ея не можетъ быть безграниченъ, и отвлеченность архитектурныхъ формъ должна также заразить и ея образы нѣкоторымъ идеализмомъ и декоративностью стиля. Какъ разъ нижняя часть стѣны есть та часть, съ которой человѣкъ соединяетъ понятіе извѣстной солидности, фундамента, на которомъ покоятся всѣ верхнія части, слѣдовательно, было бы безтактно ослаблять ея солидность иллюзіей далеко уходящаго пространства, и Masaccio сохраняетъ при помощи своей перегородки конструктивное значеніе стѣнной плоскости. Но нижняя часть стѣны есть въ тоже время и часть, наиболѣе доступная нашему осязанію. Это сфера нашей жизни, гдѣ мы непосредственно сталкиваемся съ окружающими насъ предметами, это та область, къ которой можно примѣнить слова поэта: „Doch hart im Raume stossen sich die Sachen". И вотъ, въ соотвѣтствіи съ стремленіемъ осязать предметы въ этой сферѣ и руками и глазами Ма-

заccio стремится дать наибольшую пластичность фигурамъ своей фрески и придаетъ всей композицiи видъ рельефной ленты, сосредоточивая все вниманiе зрителя на близкихъ къ нему фигурахъ. Точно также поступали древне-греческiе архитекторы, примѣромъ чему служитъ знаменитый Пергамскiй алтарь съ горельефами на его фундаментѣ. Но въ этой фрескѣ есть еще одна новая черта—это необычайно яркiй индивидуализмъ типовъ, ихъ портретный характеръ, стоящiй въ рѣзкомъ противорѣчiи съ идеализмомъ типовъ въ остальныхъ фрескахъ капеллы и въ частности съ „Уплатой статира", въ которой Masaccio изобразилъ себя и нѣкоторыхъ знакомыхъ, однако не преслѣдуя портретныхъ цѣлей, а только создавая на реальной основѣ идеальные типы. На первый взглядъ чувствуется какъ бы рѣзкiй скачекъ отъ идеальныхъ типовъ апостоловъ и Христа въ „Уплатѣ статира" къ портретнымъ изображенiямъ флорентинцевъ современниковъ Masaccio въ фрескѣ подъ „Уплатой статира". И однако при болѣе внимательномъ сопоставленiи работъ Masaccio, въ связи съ однимъ свидѣтельствомъ Vasari, этотъ переходъ въ творчествѣ Masaccio выясняется какъ постепенный все наростающiй процессъ, стоящiй въ полномъ согласiи съ общими стремленiями эпохи и съ общимъ ходомъ развитiя Итальянскаго искусства. Отдѣльные портреты вполнѣ индивидуальные, цѣликомъ выхваченные изъ жизни, безъ всякой попытки замаскировать библейской одеждой современныя черты, встрѣчаются въ отдѣльныхъ случаяхъ уже въ самыхъ раннихъ произведенiяхъ Masaccio. Такъ, въ одной изъ фресокъ S. Clemente въ „Диспутѣ св. Екатерины" одинъ изъ философовъ представляетъ портретъ кардинала Branda Castiglione. Въ церкви Maria del Carmine Мазаччо написалъ на одномъ изъ столбовъ ап. Павла, съ чертами одного флорентiйскаго гражданина. Въ Проповѣди Петра изображены въ портретныхъ чертахъ, повидимому, члены фамилiи Brancacci, а также аббатъ и монахи монастыря. Въ „Крещенiи" точно такъ же за апостоломъ Петромъ видны настоящiе портреты въ модной тогда одеждѣ съ широкимъ capuccio (вѣроятно, двоюродные братья заказчика фресокъ Felice Brancacci, наслѣдники его патроната надъ капеллой, по его завѣщанiю). Въ высшей степени реальны типы нѣкоторыхъ нищихъ въ нижнихъ фрескахъ около алтаря. Но верхомъ совершенства въ области портретнаго искусства можно считать портреты донаторовъ въ ц. S. Maria Novella (индивидуальныя черты есть и въ Марiи и Iоаннѣ—это, можетъ быть, мать и братъ Masaccio, которые жили съ нимъ во Флоренцiи.?). Какъ разъ послѣ нижнихъ фресокъ алтарной стѣны и передъ фреской, изобра-

жающей посаженіе Петра на епископскій престолъ, была исполнена Masaccio, по мнѣнію Schmarsow'а, одна работа, о которой сообщаетъ намъ Vasari. 19 апрѣля 1422 г. была освящена церковь Maria del Carmine. Въ воспоминаніе объ этомъ, по словамъ Vasari, Masaccio изобразилъ зеленой охрой въ chiaroscuro (т. е. однимъ зеленымъ тономъ въ различныхъ степеняхъ его силы, выражая только свѣтъ и тѣни, но не цвѣтъ предмета), въ монастырскомъ дворѣ надъ дверью, ведущей въ конвентъ (помѣщенія братіи), все это торжество, какъ оно происходило въ дѣйствительности. Онъ представилъ здѣсь множество гражданъ въ мантіяхъ и cappuccio, идущими за процессіей. Далѣе Vasari перечисляетъ длинный рядъ именъ изображенныхъ здѣсь лицъ, между прочемъ онъ упоминаетъ Brunelleschi, Donatello, Masolino, Brancacci, Niccolo da Uzzano и многихъ другихъ. Masaccio изобразилъ и самую дверь конвента и около нея привратника съ ключами въ рукахъ. По словамъ Vasari, Мазаччо великолѣпно сумѣлъ размѣстить на площади передъ церковью всю процессію этихъ лицъ рядами по 5—6 человѣкъ и превосходно сократить фигуры по мѣрѣ удаленія. Казалось, что они ставятъ ноги всѣ на одну и ту же плоскость, что всѣ они какъ бы живутъ, каждый съ своими характерными чертами, что сама дѣйствительность не могла быть иной. „E proprio una maraviglia“, говоритъ о ней Vasari. Объ этой Sagra del Carmine съ великой похвалой отзывается и Antonio Manetti, который называетъ ее una storia maravigliosa d'artificio a ogni intendente, dove si rapresenta la piaza del carmine con molte fighure. Къ сожалѣнію, эта фреска не дошла до насъ или въ крайнемъ случаѣ заштукатурена, и всѣ попытки отыскать ее во внутреннемъ дворикѣ ц. Maria del Carmine остались безрезультатными (Richa въ 1762 г. въ своихъ Notizie istoriche delle chiese Fiorentine увѣряетъ, что, при возстановленіи двориковъ, около 1612 г. эта фреска была сбита). Повидимому, въ этой фрескѣ болѣе всего поражала иллюзія въ изображеніи пространства, площади Maria del Carmine съ окружающими ея домами, и правдоподобная до обмана разстановка фигуръ на ней, наконецъ, поразительно пластичная и характерная передача послѣднихъ. Возможно, что Masaccio сознательно отказался отъ разнообразія красокъ, чтобы сосредоточить всѣ свои силы на задачахъ свѣтотѣни и перспективы, на передачѣ пластичности и глубины. Можетъ быть, это была работа, за которой онъ отдыхалъ отъ другихъ болѣе значительныхъ своихъ твореній въ капеллѣ Brancacci. Желаніе ограничаться при этомъ болѣе дешевымъ матеріаломъ, не тратиться на краски, могло также въ такомъ случаѣ имѣть значеніе.

Schmarsow считаетъ одинъ изъ рисунковъ Ghirlandajo воспроизведенiемъ одной группы изъ этой фрески и восхищается жизненностью лицъ, ихъ взаимнаго общенiя въ разговорѣ, смѣхѣ, обращенiи другъ къ другу. Ту же живую игру лицъ и взглядовъ, ту же яркую портретность находитъ онъ и въ послѣдней фрескѣ Masaccio въ капеллѣ. Хотя Вазари и относитъ Sagra del Carmine Мазаччо къ 1422 г., времени освященiя церкви, но это очевидно, одна изъ его обычныхъ догадокъ по чисто внѣшнимъ признакамъ и соотношенiямъ: разъ церковь была освящена въ 1422 г., то, по мнѣнiю Вазари и фреска, изображающая это событiе была написана тогда же. Но связывать эти два явленiя нѣтъ никакого основанiя. Напротивъ, тѣ задачи, которыя отмѣчаетъ самъ Vasari въ Sagra, реальная передача площади, домовъ Флоренцiи съ вполнѣ индивидуальными портретными фигурами среди нихъ, могла появиться только въ совершенно опредѣленный моментъ творчества Masaccio. именно послѣ исполненiя „Крещенiя", фрески S. Maria Novella и нижнихъ фресокъ алтарной стѣны капеллы. Здѣсь впервые, послѣ первыхъ портретныхъ опытовъ, любовь къ жизни, яркости ея индивидуальныхъ чертъ, столь характерная для эпохи ранняго ренессанса, могла ярко разгорѣться въ душѣ Masaccio. Въ минуты отдыха отъ высокихъ идеальныхъ задачъ своего творчества въ капеллѣ Brancacci онъ далъ выходъ этому новому интересу въ „Sagra del Carmine", и здѣсь, какъ это бываетъ съ великими художниками въ работахъ и наброскахъ, которыми они для собственнаго наслажденiя наполняютъ часы досуга, открылись для него новые виды и возможности, которые онъ тотчасъ же и перенесъ въ болѣе серьезную и важную область своего творчества. Отсюда эта рѣзкая перемѣна въ стилѣ—введенiе множества портретныхъ лицъ, оживленныхъ внутреннимъ общенiемъ въ послѣдней неоконченной фрескѣ капеллы Brancacci. Можетъ, быть, даже въ рельефномъ характерѣ этой ленты фигуръ отразилось влiянiе растянувшейся, вѣроятно, также длинной лентой процессiи въ изображенiи Sagra del Carmine. Живописную широту и свободную естественность, которую Masaccio обнаружилъ въ Sagra, онъ соединилъ въ своей послѣдней фрескѣ въ капеллѣ Brancacci съ искуснымъ построенiемъ фигурной группы, образецъ котораго онъ далъ раньше уже въ фрескѣ S. Maria Novella. Во всякомъ случаѣ разница въ стилѣ лицъ и фигуръ между „Уплатою Статира" и „Воскрешенiемъ мальчика" сразу бросается въ глаза. Между ними въ сущности такое же различiе, какъ между Донателловскимъ Маркомъ и его Zuccone. И переходъ Masaccio отъ идеализма, въ которомъ отражались еще взгляды trecento

къ новому реально-индивидуальному стилю можно, очевидно, поставить въ параллель съ переходомъ Донателло отъ Марка и Георга къ Іереміи и Zuccone, въ которыхъ ярко отражается теченіе индивидуализма, торжествующее въ искусствѣ новой эпохи надъ завѣтами Джотто. Такимъ образомъ это увлеченіе портретами весьма характерно для Masaccio какъ представителя эпохи quattrocento. Эти портреты въ нижней фрескѣ въ иныхъ случаяхъ совсѣмъ не согласованы съ общимъ монументальнымъ характеромъ живописи въ капеллѣ. Правда, фреска была закончена Filippino Lippi. Въ частяхъ, исполненныхъ Masaccio, замѣтно большее согласіе съ общимъ характеромъ стиля и сюжета. Вводя въ живое дѣйствіе эти лица, обобщая ихъ черты широкими тѣнями, онъ ослабляетъ въ нихъ впечатлѣніе портретности и приближаетъ ихъ къ монументальному стилю. Разумѣется, нельзя упускать изъ вида и необычайно короткій срокъ, въ который созданы были всѣ эти замѣчательныя произведенія. Если принять во вниманіе, что въ тѣ же годы Masaccio исполнилъ еще рядъ другихъ заказовъ: алтарныхъ картинъ и даже жанровыхъ сценъ, въ которыхъ намѣчались или углублялись тѣ же самыя задачи, которыя онъ старался разрѣшить и въ своей фресковой живописи, то случайныя неровности и недостатки становятся вполнѣ понятными. Во всякомъ случаѣ можно предполагать, что его геній, столь совершенный въ идеальныхъ проявленіяхъ своихъ, сумѣлъ бы сохранить и въ своемъ дальнѣйшемъ развитіи должную гармонію между высшимъ, отвлеченнымъ и земнымъ реальнымъ, отъ крайностей котораго не въ силахъ были уберечься многіе изъ флорентійскихъ живописцевъ послѣ Masaccio.

Вѣроятно, предложеніе папы продолжить послѣ Gentile da Fabriano роспись фресками ц. S. Giovanni in Laterano заставило Masaccio прервать работу надъ фреской, изображающей воскрешеніе мальчика, въ кап. Brancacci и отправиться въ Римъ. Но съ этого момента исчезаетъ всякій слѣдъ его. Что сталось съ нимъ, никому неизвѣстно. „Говорятъ, онъ умеръ въ Римѣ", читаемъ мы въ окладномъ листѣ налоговъ противъ имени Masaccio. По словамъ Vasari, внезапная смерть настигла его въ Римѣ въ 1428 г., въ самомъ началѣ его славнаго поприща, которое многихъ заставляло ожидать отъ его творчества еще болѣе великихъ плодовъ въ будущемъ. Vasari не знаетъ причины его смерти; была ли то зависть, ядъ или случайное несчастіе или онъ умеръ отъ того, что обыкновенно ничто прекрасное не долговѣчно?—Извѣстія о жизни Masaccio чрезвычайно скудны. Мы узнаемъ изъ его собственныхъ показаній на окладномъ листѣ налоговъ, что въ 1427 г.

онъ живетъ съ своей вторично овдовѣвшей матерью и братомъ Giovanni 20-ти лѣтъ во Флоренціи, въ наемной квартирѣ. У нихъ больше долговъ, чѣмъ доходовъ, а вещи заложены въ ссудныхъ кассахъ. Можетъ быть, долги и побудили его спасаться бѣгствомъ въ Римъ, не окончивъ работы въ капеллѣ Brancacci. По смерти Masaccio кредиторы, дѣйствительно, приступаютъ къ его матери и брату, и послѣдній отказывается отъ наслѣдства, обремененнаго долгами.

Masaccio жилъ въ бѣдности и погибъ безвѣстно, но его геніальныя творенія навсегда покрыли славой его имя. Его работы ясно говорятъ (о чемъ упоминаетъ и Vasari), что онъ жилъ только для искусства, забывая обо всемъ остальномъ. И онъ охватилъ высшія задачи искусства съ такою глубиной, которая даетъ намъ право признать его геніальнымъ художникомъ той эпохи, имя котораго свѣтитъ равнымъ блескомъ съ именами Джіотто и Рафаэля. Въ сущности онъ выяснилъ основные законы въ искусствѣ живописи и сдѣлалъ возможнымъ для нея вполнѣ самостоятельное и широкое развитіе. Masaccio, по истинѣ, является отцомъ живописи въ современномъ смыслѣ этого слова. Онъ далъ этому искусству то, что составляетъ для него его сущность: онъ завоевалъ область 3-го измѣренія для изображеній на плоскости; онъ научилъ перспективному изображенію пространства въ соотвѣтствіи съ находящимися въ немъ фигурами: онъ показалъ, какъ слѣдуетъ изображать замкнутое помѣщеніе, открытый пейзажъ ограниченный горами или уходящій къ горизонту, закрытый дворъ, городскую улицу и площадь. Онъ придалъ фигурамъ полную пластичность и разставилъ ихъ въ пространствѣ каждую на опредѣленомъ планѣ. Его фигуры не наложены другъ на друга, какъ въ искуствѣ trecento, а, дѣйствительно, кажутся стоящими одна за другой въ опредѣленномъ разстояніи другъ отъ друга. Наконецъ, что особенно отмѣчаютъ современники, онъ заставилъ фигуры стоять прочно „всей подошвой", по выраженію Vasari, на данной почвѣ. Всѣ эти условія теперь являются для насъ само собой понятнымъ требованіемъ, но тогда это были новыя открытія; и долго еще послѣ Masaccio встрѣчались въ итальянскомъ искусствѣ точно безплотныя неувѣренно балансирующія ногами фигуры, въ которыхъ отражались пережитки trecento. Masaccio выяснилъ впервые и самое строеніе человѣческой фигуры въ основныхъ ея чертахъ и пропорціяхъ и, если въ частностяхъ онъ остается еще слишкомъ схематичнымъ для насъ, пресыщенныхъ тонкостями современнаго реализма, то все же всѣ его фигуры необычайно жизненны и внутренно правдивы, потому что онъ вѣрно

схватывалъ основной жизненный мотивъ фигуры. Такова его фигура дрожащаго отъ холода юноши, вызывавшая восторженное удивлеıе современниковъ. Но Мазаччо великій мастеръ не только въ области формальной, онъ замѣчательно искусенъ и въ изображеніи движенія. Полны мимической выразительности были и движенія у Джотто, но Masaccio первый сталъ изображать движенія человѣческаго тѣла во всей сложности ихъ взаимодѣйствія и мимолетности. Припомните колеблющіяся шаги подавленныхъ стыдомъ и горемъ прародителей или сложное движеніе сборщика податей, подошедшаго къ Христу и въ то же время еше не утратившаго связи и съ воротами, отъ которыхъ онъ только что отошелъ. Здѣсь удачно представленъ переходъ изъ одного движенія въ другое, и сдѣланъ первый шагъ къ выработкѣ contraposto. Это полное внутренняго движенія, пластичное выдающееся на первомъ планѣ тѣло должно было производить особенно сильное впечатлѣніе на современниковъ. Но Masaccio передаетъ движенія не только внѣшняго характера, онъ умѣетъ выражать въ нихъ и психическую жизнь. Припомните „Изгнаніе изъ Рая“, ап. Петра въ „Уплатѣ статира“ или группу нищихъ въ „Раздачѣ милостыни“. Въ особенности умѣло примѣняетъ онъ контрасты для выраженія психической стороны. Онъ сопоставляетъ грубаго сборщика и человѣка не отъ міра сего, Христа, торжественно шествующаго Петра и распростертое у ногъ его страданіе. А какая смѣсь безумія, животности и силы вѣры въ лицѣ этого нищаго, опирающагося на скамеечку! Замѣчательно, какъ умѣетъ онъ сосредоточить и объединить настроеніе, варьируя и повторяя его въ нѣсколькихъ фигурахъ. Примѣромъ можетъ служить сцена воскрешенія Тавиѳы или драматизмъ Маріи и Іоанна въ S. Maria Novella, не уступающихъ по силѣ образамъ Донателло, или Петръ на престолѣ среди склонившихся передъ нимъ въ тихомъ благочестіи почитателей. Но Masaccio не только мастеръ формы и знатокъ души, онъ великій и истинный художникъ, потому что тонко чувствуетъ основные идеалы и задачи искуства въ высшемъ эстетическомъ смыслѣ. Онъ въ совершенствѣ выясняетъ тотъ монументальный стиль, которому положено начало въ творчествѣ Джотто. Давая живописи силы развиваться, какъ искусству самостоятельному, онъ умѣетъ согласить ее съ идеализмомъ окружающей архитектуры и привести въ гармонію эти два искусства, не нарушая правъ ни одного изъ нихъ. Отъ типическихъ шаблоновъ Джотто онъ переходитъ къ болѣе портретнымъ индивидуальнымъ формамъ, но умѣетъ удержаться отъ крайностей и не превращать изображенія священнаго сюжета въ коллекцію портретовъ совре-

менниковъ. Даже въ той фрескѣ, которая въ особенности носитъ портретный характеръ, лица современниковъ не выступаютъ впередъ и не убиваютъ внутренняго смысла и значительности темы, какъ это часто случалось послѣ Masaccio въ исторіи флорентійскаго искусства. Серьезныя лица и величавыя фигуры Masaccio почти всегда хранятъ въ себѣ что то идеальное; это скорѣе характерныя выраженія различныхъ возрастовъ и темпераментовъ, какъ напр., апостолы въ „Уплатѣ статира", чѣмъ опредѣленные портретно представленные люди. Въ одеждахъ Masaccio также не гонится за передачею во всей реальности всѣхъ тонкостей и погремушекъ современной моды: какъ лица и фигуры, такъ и одежды носятъ идеальный покрой; ихъ величавая простота не только отвѣчаетъ духу монументальнаго стиля, но позволяетъ выступить во всей яркости духовному содержанію образовъ, не ослабляетъ, а подчеркиваетъ ихъ внутреннюю значительность. Лучшій образецъ его творчества въ этомъ отношеніи одежда мужественнаго Ѳомы, въ которомъ, по преданію, онъ изобразилъ свои собственныя черты (только въ одеждѣ Дюреровскаго Павла она можетъ найти себѣ достойнаго соперника). Также отвѣчаютъ условіямъ монументальнаго стиля и краски Мазаччо. Въ своихъ тонахъ онъ не заходитъ слишкомъ далеко въ подражаніи природѣ. Его краски просты и выражаютъ только основные цвѣта, безъ тонкихъ и реалистическихъ нюансовъ, особенно онъ любитъ темно-оранжевый цвѣтъ, но въ общемъ всѣ его тона слагаются въ солидную, спокойную гармонію и подчиняются объединяющимъ законамъ свѣта и рефлексовъ. Къ сожалѣнію, современное состояніе фресокъ Masaccio, неровности поверхности и вслѣдствіе того неравномѣрность освѣщенія и пыль, осѣвшая въ глубокихъ мѣстахъ, не позволяютъ составить ясное представленіе о колоритѣ Masaccio. Міръ современныхъ идеальныхъ нормъ, созданныхъ на основѣ земныхъ законовъ, но просвѣтленный возвышеннымъ пониманіемъ художника, спокойное и ясное совершенство этого міра въ контрастѣ съ горестями и страданіями земной юдоли встаютъ передъ нами въ фрескахъ Masaccio. Вся душа художника устремлена къ этому высшему совершенному міру, но онъ знаетъ хорошо и міръ земныхъ страданій и глубоко сочувствуетъ имъ. Сопоставляя оба міра, онъ всюду выдвигаетъ то среднее звено, которое связуетъ ихъ при всемъ контрастѣ,—тѣхъ носитителей высшей истины и любви, благодаря которымъ земное озаряется свѣтомъ идеала. Наряду съ идеализмомъ, творчество Masaccio отличается необычайной органичностью и единствомъ; онъ первый ясно показалъ своей эпохѣ все значеніе этихъ чертъ въ созданіи искусства.

Дѣйствительно, его цѣльная вѣра и міросозерцаніе отражаются и въ внѣшнемъ формальномъ единствѣ его созданій: свѣтомъ, выходящимъ изъ общаго источника, объединяетъ онъ свои творенія съ архитектурнымъ пространствомъ, композицію каждой фрески онъ строитъ въ связи съ частными условіями этого пространства и запросами души и глазъ вступившаго въ его предѣлы зрителя. Внося въ живопись идеалы новой красоты, объективность ясныхъ реальныхъ формъ и гармоническую цѣльность и замкнутость всѣхъ отдѣльныхъ элементовъ художественной композиціи, Masaccio претворяетъ и самыя готическія формы архитектуры въ духѣ этой новой красоты, характеризующей эпоху Возрожденія. Такъ преобразуетъ онъ все отжившее и несовершенное въ духѣ озаряющаго его внутренній міръ новаго и свѣтлаго идеала.

Литература. Какъ общее руководство по исторіи итальянской живописи: „Cicerone“ Т. III. или Woermann, Geschichte d. Kunst all. Zeit u. Völker B. II.—Crowe e Cavalcaselle, Geschichte der italienischen Malerei. 1870. (наиболѣе полное и до сихъ поръ классическое сочиненіе по исторіи итальянской живописи). A. v. Zahn въ его Jahrbücher für Kunstwissenschaft 1869. s. 155—171: Masolino u. Masoccio—Lübke въ томъ же журналѣ III. s. 280, 1870: Masolino und Masaccio.—Wickhoff, F. Ztschr. f. bild. Kunst XXIV s. 301, 1889: Die Fresken der Katharinenkapelle in S. Glemente in Rom.—Woermann въ Dohme „Kunst u Künstler“—Masaccio—II, 1. 1878.—A. Schmarsow Masaccio-Studien. Text und Tafelband. 1900.

Паоло Учелли.—Андреа дель Кастаньо.—Доменико Венеціано.

Направленіе формальнаго реализма. Творчество П. Учелли. Увлеченіе перспективой и скульптурностью. Общій характеръ произведеній А. д. Кастаньо. Увлеченіе натурализмомъ. Фрески изъ Villa Soffiano. Античное вліяніе. Психологическая типичность образовъ Кастаньо. Вліяніе Masaccio. „Cenacolö" въ ц. S. Apollonia. Значеніе творчества Кастаньо. Вліяніе Дом. Венеціано. Свѣтъ и колоритъ въ творчествѣ Дом. Венеціано. Стиль женскихъ портретовъ середины XV вѣка.

Мазаччо вырылъ пропасть между искусствомъ trecento и новымъ искусствомъ; своимъ творчествомъ онъ намѣтилъ основные главные принципы и задачи новаго искусства, но, конечно, онъ не могъ сказать послѣдняго слова, въ особенности въ частностяхъ и деталяхъ. Въ многихъ случаяхъ онъ угадывалъ вѣрную дорогу скорѣй интуитивно, геніальнымъ прозрѣніемъ, чѣмъ на основаніи точнаго детальнаго знанія; въ особенности это чувствуется въ изображеніи человѣческой фигуры; которая будучи жизненной въ общемъ, часто недостаточно разработана въ деталяхъ. Въ особенности руки и ноги очерчены у Masaccio еще слишкомъ грубоватой общей линіей; Masaccio неправильно передаетъ пластичность формы, помѣщая главный бликъ близь самаго контура фигуры, вслѣдствіе чего получается впечатлѣніе перекошенности. Разумѣется, и въ области переспективы и колорита оставалось еще очень много сложныхъ и детальныхъ задачъ, которыхъ не коснулся Masaccio. Необходимо было подготовить почву для дальнѣйшихъ успѣховъ новаго искусства. Задачи эти тѣмъ болѣе выдвигаются впередъ, что въ противоположность идеализму Quercia и Masaccio съ 20-хъ годовъ XV-го в. все сильнѣе развивается въ тосканскомъ искусствѣ стремленіе къ вполнѣ реальной передачѣ дѣйствительнаго міра во всѣхъ его индивидуальныхъ чертахъ, и самъ Masaccio, увлеченный общимъ примѣромъ, вступаетъ уже въ сущности на дорогу индивидуальной передачи природы въ своихъ послѣднихъ созданіяхъ.

И вотъ единовременно съ Masaccio появляется рядъ второстепенныхъ талантовъ, которые съ увлеченіемъ отдаются разработкѣ формальной стороны искусства. Они стремятся блеснуть сложностью перспективныхъ построеній, усилить пластичность фигуръ, сильнѣе выразить яркость свѣта и колорита въ своихъ картинахъ, изучая и даже стремясь усовершенствовать химическій составъ красокъ. Эти художники въ силѣ творческаго дара, конечно, уступали отцамъ ренессанса, но они были неизбѣжны и необходимы, чтобы подготовить дальнѣйшіе тріумфы искусства. Подобно Masaccio и эти мастера техники изображаютъ религіозные сюжеты, но имъ слишкомъ часто не достаетъ при этомъ чувства красоты и возвышеннаго благородства Masaccio. Они слишкомъ увлекаются различными экспериментами и порою черезчуръ односторонне и насильственно схематизируютъ природу, разсматривая ея сложныя явленія лишь съ одной опредѣленной, спеціальной точки зрѣнія. Чѣмъ труднѣе формальная задача, избранная художникомъ, и чѣмъ лучше удалось преодолѣть ее средствами искусства, тѣмъ, по ихъ мнѣнію, выше эстетическая цѣнность произведенія и тѣмъ сильнѣе впечатлѣніе отъ него. Они стремились подражать чисто внѣшней сторонѣ античныхъ созданій или всѣмъ случайностямъ природы безъ всякаго выбора. Такимъ образомъ эти мастера превращаютъ внѣшнія средства своего искусства въ высшую цѣль его. Понятно, что ихъ произведенія не имѣютъ того вѣчнаго значенія, какъ созданія Мазаччо, Донателло, Луки делла Роббіа. Но многіе ихъ образы все же очень выразительны и въ духовномъ отношеніи и свидѣтельствуютъ о значительномъ талантѣ, хотя односторонне направленномъ. Наиболѣе извѣстны изъ нихъ Paolo Ucelli, Andrea del Castagno, Domenico Veneziano. Первый, Paolo Doni или Ucelli, прозванный такъ, кажется, за свою страсть рисовать птицъ,—былъ сынъ цырульника, родился около 1396 г. и былъ отданъ какъ garzone di bottega въ мастерскую къ Lorenzo Ghiberti. Здѣсь вѣроятно зародился и его интересъ къ перспективѣ. Vasari называетъ его ingegno sofistico e sottile за его склонность къ изслѣдованію самыхъ трудныхъ задачъ переспективы. Онъ мѣтко характеризуетъ творчество Ucelli. Нѣтъ сомнѣнія, говоритъ онъ, что тотъ, кто, опираясь на слишкомъ упорное изученіе, чинитъ насилье надъ природой, хотя и дѣлаетъ свой духъ проницательнымъ, никогда не будетъ творить легко и изящно, какъ тѣ, кому свойственно чувство мѣры, такъ какъ ученость сообщаетъ произведеніямъ искусства что-то вымученное, сухое и тяжелое, что вызываетъ скорѣй сожалѣніе, чѣмъ восхищеніе. Эти слова вполнѣ подтверждаются впечатлѣніемъ отъ картины Paolo Ucelli въ Uffizi, которая, правда,

какъ и другія его произведенія, дошедшія до насъ, сохранилась въ самомъ ужасномъ состояніи, попорченная сыростью и чисткой. Эта картина въ Uffizi, изображающая битву, совершенно почернѣла, хотя вообще Ucelli писалъ въ свѣтлыхъ и жидкихъ тонахъ. (Немногимъ лучше и двѣ другія его картины битвъ: одна въ Луврѣ и одна въ Лондонѣ). Кони напоминаютъ игрушечныхъ деревянныхъ лошадей; видно, что художникъ старался твердо установить рѣзкой линіей очертанія даннаго предмета при условіи даннаго раккурса. Но при этомъ онъ былъ уже не въ силахъ уловить естественность движенія, и его брыкающійся конь похожъ на манекенъ, приведенный въ движеніе гальваническимъ токомъ. Точно также и лошадь, упавшая вмѣстѣ съ всадникомъ, можетъ только вызвать улыбку у современнаго зрителя. Стрѣлки тоже похожи больше на каменныя изваянія. Всѣ формы точно схематизированы въ геометрическія тѣла, чтобы такъ сказать, выяснить для каждаго раккурса его общую формулу. Заботливо по натурѣ вырисованы всѣ подробности вооруженія. Эти битвы, вѣроятно, раннія его произведенія (послѣ 1416 г.); ихъ было всего 4; они украшали дворикъ palazzo Bartolini близь Флоренціи и еще во времена Vasari были сильно попорчены реставраціей. Изъ нихъ мы видимъ, какихъ трудовъ стоило художникамъ того времени научиться реально изображать природу. Увлеченный изученіемъ перспективы и стремясь сообщить живописнымъ образомъ пластичность, гладкость и рѣзкость очертаній бронзовыхъ статуй, P. Ucelli забывалъ о настоящей цѣли искусства, самъ осложнялъ задачи и вмѣсто сути жизни старался изучить ея внѣшнія схемы. Его опыты могли имѣть важное значеніе для будущаго, но они не могутъ производить эстетическое впечатлѣніе и способны интересовать лишь историка искусства. Самой главной его работой были фрески (всего 6), написанныя зеленой землей (chiaroscuro) въ монастырскомъ дворѣ S. Maria Novella, изображающія сотвореніе міра, потопъ и опьяненіе Ноя. Здѣсь особенно выступаетъ его любовь къ замысловатымъ раккурсамъ и изображенію различныхъ звѣрей и птицъ, къ скопленію всякаго рода мелочей въ ущербъ общему. Въ сотвореніи Адама его интересуетъ не внутренняя сторона сюжета; ему нужно только показать, какъ напрягаются мускулы въ рукѣ, когда Богъ поднимаетъ съ земли Адама. Скорѣй наивное, чѣмъ драматическое, впечатлѣніе производитъ человѣкъ, плывущій въ бочкѣ въ изображеніи потопа. Во всякомъ случаѣ въ этихъ фрескахъ (въ которыхъ онъ стремился подражать скульптурнымъ рельефамъ даже выборомъ одноцвѣтнаго тона), теперь почти совсѣмъ разрушившихся, онъ является на высотѣ своихъ знаній и умѣнья, и должно сознаться,

что онъ успѣлъ достигнуть многаго въ смыслѣ приближенія къ натурѣ въ изображеніи самыхъ сложныхъ положеній. Превращая свой потопъ въ обыкновенную картину новодненія въ провинціальномъ захолустьѣ, полную реальныхъ подробностей, онъ въ то же время въ расположеніи одеждъ, ихъ складокъ, въ обнаруженіи подъ ними формъ тѣла, проявляетъ чувство вкуса и пониманіе античныхъ образцовъ. Въ перепективномъ изображеніи живыхъ и мертвыхъ предметовъ, въ распредѣленіи тѣней онъ достигъ здѣсь уже большого искусства. Современники и самъ Vasari удивлялись фокусамъ раккурса и перспективы въ произведеніяхъ Ucelli. Художники XV-го вѣка, какъ Mantegna, который также увлекался перспективными сокращеніями, отзываются съ похвалой обо многомъ въ произведеніяхъ Ucelli. Едва ли не самымъ лучшимъ изъ дошедшихъ до насъ произведеній Ucelli является его фреска (опять terraverde) въ флорентійскомъ соборѣ (1436 г. Рис. 65), изображающая англичанина John Hawkwood'a (Giovanni Acuto) генералъ-капитана флорентійской республики. Это было бы прекрасное произведеніе, говоритъ Vasari, если бы лошадь не поднимала одновременно двухъ ногъ одной и той же стороны. Но упрекъ Vasari не имѣетъ значенія. Эти боевые кони, очевидно, были иноходцы, потому что той же особенностью отличаются кони „Gattamelata“, Donatello и „Colleone“ Verocchio. Это произведеніе Ucelli хорошо показываетъ, какъ образовался его стиль на изученіи скульптурныхъ произведеній, которое контролируется постоянно наблюденіемъ природы. Характерна въ этомъ отношеніи для вкусовъ эпохи и тема, поставленная художнику. Ucelli долженъ былъ изобразить на фрескѣ не живого коня и человѣка, а каменный памятникъ на пьедесталѣ, вмѣсто настоящаго скульптурнаго памятника, который вначалѣ было предложено поставить надъ могилой Giovanni Acuto въ Соборѣ. И Ucelli блестяще выполнилъ задачу. Онъ изобразилъ площадку на консоляхъ какъ бы въ видѣ полки, прикрѣпленной къ стѣнѣ и видной снизу для зрителя. Di sotto insu, эта любимая перспективная задача ранняго Возрожденія, была здѣсь какъ нельзя болѣе умѣстно примѣнена и къ остальнымъ частямъ памятника: къ цоколю, коню и всаднику. Зритель получаетъ, дѣйствительно, впечатлѣніе скульптурнаго памятника, чему способствуетъ и однородность зеленой окраски. Движеніе лошади отличается гораздо большей жизненностью, чѣмъ въ картинѣ сраженія въ Uffizi. Рисунокъ сталъ вполнѣ увѣреннымъ; неизмѣннымъ остается только старое стремленіе выдѣлять пластичность каждой формы, схематизировать и разлагать анатомически фигуру на отдѣльные мускулы. Въ этихъ чертахъ болѣе, чѣмъ гдѣ нибудь, умѣст-

ныхъ въ данномъ случаѣ въ виду особаго характера темы, типично выражается „ученость“ Paolo Ucelli и общее стремленіе эпохи схватить реальность въ ея внѣшней осязаемости. Специальныя задачи живописи, призванной объединять предметы съ окружающей средой, вначалѣ отступаютъ такимъ образомъ передъ стремленіемъ выдѣлить предметъ, дать почувствовать его скульптурную обособленность.

Не остались безъ вліянія на живописцевъ XV в. и выразительныя, сильныя созданія Донателло. Особенно замѣтно выступаютъ слѣды его вліянія въ творчествѣ другого живописца этой группы, Andrea del Castagno. Сынъ крестьянина—это была грубая, демократическая, необузданная натура, судя по анекдотамъ о характерѣ Castagno, сохранившимся у Vasari. Грубоватая сила отражается и въ живописи Castagno. Его фигуры мускулисты, и даже духовную значительность онъ выражаетъ удачнѣе всего въ физическихъ мощныхъ образахъ. Онъ, какъ и Ucelli, идетъ приступомъ на всѣ трудности, какія вытекаютъ изъ извѣстной точки зрѣнія, и особенно охотно поддается вліянію Донателло, въ рѣзкомъ угловатомъ натурализмѣ нѣкоторыхъ произведеній котораго онъ находилъ такъ много родственнаго собственной натурѣ. Благодаря этому вліянію, его произведенія особенно богаты элементами пластичности. Это какъ бы отдѣльныя статуи, которыя онъ сдвигаетъ вмѣстѣ въ общей композиціи. Краски его первыхъ произведеній рѣзки и почти кричатъ: это точно революція противъ темныхъ и неясныхъ тоновъ джоттистовъ и мягкой гармоніи Мазаччо. Сильные желтый, зеленый, красный, фіолетовый тона и преломленія этихъ тоновъ рѣзко отличаютъ его живопись отъ всего предыдущаго. Только со временемъ, къ старости ему удается добиться болѣе свѣтлыхъ гармоничныхъ и красивыхъ сочетаній. Его Христосъ и святые порой похожи на разбойниковъ, ихъ лица и фигуры грубоваты, но полны какой то примитивной силы и своеобразнаго паѳоса, какъ и все творчество Castagno. Этотъ мощный характеръ образовъ Castagno облагораживаетъ ихъ порой совсѣмъ плебейскія черты. Талантъ, исполненный страсти и силы, Andrea del Castagno занимаетъ переходное положеніе между группою художниковъ, преслѣдующихъ подобно Учелли главнымъ образомъ формальныя задачи и великими художниками ранняго Возрожденія, создавшими произведенія, полныя внутренняго художественнаго совершенства. Онъ воспринимаетъ вліянія Учелли, Донателло и Мазаччо, но при этомъ его произведенія сохраняютъ всегда въ высшей степени оригинальную печать и часто производятъ величавое монументальное впечатлѣніе. Въ Uffizi

есть перенесенная сюда изъ ц. S. Matteo фреска Castagno съ изображенiемъ распятiя. Четверо святыхъ выдѣляются, какъ статуи, на черномъ фонѣ. Ихъ длинныя пропорцiи, изогнутыя линiи, складки и фигуры, особенно Іоанна, выдаютъ еще влiянiе готической эпохи. Монахи строги и даже величавы. Марiя—старуха съ морщинистымъ лицомъ крестьянки, съ впавшими глазами, замерла въ своей позѣ, съ опущенной головой. Христосъ — мускулистый великанъ. Это, дѣйствительно, точно мужикъ, пригвожденный къ кресту. Художникъ реалистъ не забылъ изобразить даже волосы подъ мышками. Это превосходный этюдъ обнаженнаго тѣла въ духѣ ренессанса. Типично для реалистическихъ стремленiй новой эпохи изображенiе ногъ распятаго Христа. Они согнуты не въ боковомъ направленiи по отношенiю къ корпусу, какъ въ готическихъ распятiяхъ и отчасти въ распятiи самого Брунеллески, а показаны въ фасъ по отношенiю къ зрителю. Художникъ порываетъ съ готической условной схемой, старается изобразить позу Распятаго болѣе реально и передать этотъ трудный раккурсъ возможно болѣе пластично и естественно. Такимъ образомъ вмѣстѣ съ распятiемъ Донателло это первый опытъ изобразить реально фигуру распятаго человѣка. Фигуры стоятъ полукругомъ; очевидно, и Castagno хотѣлъ подобно Мазаччо построить композицiю по центральному типу, но общiй характеръ силы и стремленiе къ натурализму скорѣй роднитъ Castagno съ Donatello. Это влiянiе Донателло, его распятiя и натуралистическихъ статуй съ Campanile чувствуется не только въ грубоватомъ натурализмѣ типовъ и фигуръ, но и въ характерѣ широкихъ мощныхъ складокъ, напоминающихъ складки Zuccone и пророка Іеремiи.

Въ одной милѣ отъ Porta di San Frediano лежитъ, окруженная лаврами Villa Soffiano (Pandolfini), залъ которой Castagno украсилъ фресками. Сохранились фрески только одной стѣны, и теперь онѣ перенесены въ Castagno—Музей, устроенный въ рефекторiи бывшаго монастыря св. Аполлонiи во Флоренцiи. Фрески изъ Villa Sof. fiano изображаютъ Uomini famosi и представляютъ первый примѣръ живописнаго украшенiя, предназначеннаго для стѣнъ частнаго жилища, притомъ въ духѣ типичномъ для ренессанса. Каждая фигура, выдѣляясь на черно-зеленомъ или темнокрасномъ, подъ цвѣтъ мрамора, фонѣ, была окружена красивыми пилястрами съ коринфскими капителями, надъ которыми тянулся эпистиль, богато украшенный орнаментомъ, а надъ нимъ фризъ съ putti и гирляндами въ духѣ Донателло. Фигуры видны какъ бы снизу, каждая въ своей нишѣ, и скорѣй похожи на обособленныя статуи, чѣмъ на живописные образы. Это все знаменитые мужи на полѣ брани

или славные представители литературнаго творчества, или женщины, прославившiяся какъ патрiотки. Индивидуальный портретъ, настоящiй или придуманный, который, какъ мы видѣли, какъ разъ въ это время захватилъ себѣ широкое мѣсто въ религiозной живописи, получаетъ теперь право гражданства какъ самостоятельное произведенiе искусства. Castagno изобразилъ здѣсь Скиѳскую царицу Томирисъ, Кумейскую сивиллу и Эсѳирь. Сивилла приглашаетъ всѣхъ проникнуться христiанскимъ благочестiемъ. Томирисъ и Эсѳирь, поборницы за свободу своего народа, воплощали идеалъ ѳлорентiйской республики. Къ нимъ прибавлены 3 ученыхъ: Данте, Бокаччо, Петрарка и три военочальника Pippo Spano, Farinata degli Uberti, Nicolo Acciaiuoli. Идея, опредѣлявшая этотъ выборъ, выясняется изъ сопоставленiя всѣхъ этихъ образовъ. Флорентинцамъ надлежитъ быть полнымъ смиренiя передъ Богомъ и въ своей политикѣ сообразоваться съ высшимъ Божественнымъ закономъ, вдохновляющимъ къ пророчеству сивиллъ; но защищая свою политическую независимость, къ храбрости и военнымъ талантамъ должно присоединить и попеченiе о наукахъ. Здѣсь уже довольно ясно намѣченъ идеалъ всесторонняго развитiя, столь типичный для эпохи гуманизма. Конечно, и самый выборъ этихъ образовъ принадлежитъ не самому Castagno, а одному изъ гуманистовъ, начертавшихъ программу этихъ ѳресокъ. Изображенiе женскихъ образовъ—задача, мало подходившая къ дарованiямъ Castagno, но во всякомъ случаѣ онъ сумѣлъ придать своей Сивиллѣ и изящество и величавость (рис. 68). Она указываетъ вверхъ на небо, источникъ высшей мудрости. Характерны эти складки чрезвычайно скульптурнаго характера, въ видѣ трубокъ, съ изломами, точно сдѣланныя изъ металла или бумаги. Фигура Сивиллы, какъ и всѣ другiя въ этихъ ѳрескахъ Castagno, изображена di sotto insu, такъ что линiя горизонта приходится ниже ногъ и виденъ даже исподъ одеждъ. Чтобы вызвать иллюзiю статуй, разсматриваемыхъ снизу, Castagno суживаетъ и подвергаетъ перспективному сокращенiю верхнiя части ѳигуръ сравнительно съ болѣе широкими и солидными нижними частями. Получается отчасти такое впечатлѣнiе, какъ будто ѳигуры нѣсколько запрокинуты къ задней стѣнкѣ своихъ нишъ. Такъ постепенно отъ Masaccio черезъ Castagno намѣчается все ярче переходъ къ той перспективѣ, которая выясняется вполнѣ въ творчествѣ Mantegna, но развивается особенно въ эпоху барокко и производитъ такое впечатлѣнiе, какъ будто ѳигуры находятся не только выше зрителя, но, такъ сказать, въ зенитѣ, прямо надъ его головой, такъ что ближе всего видны самыя подошвы ногъ (т. н. Froschperspektive). Типично это

стремленіе къ пластической иллюзіи, къ техническимъ трудностямъ и фокусамъ, для направленія Castagno. Стремясь возможно убѣдительнѣй передать глубину пространства, онъ идетъ на встрѣчу всѣмъ логическимъ послѣдствіямъ, вытекающимъ изъ опредѣленной точки зрѣнія, и еще ближе, чѣмъ Мазаччо, подходитъ такимъ образомъ къ постановкѣ и рѣшенію одной изъ самыхъ замысловатыхъ перспективныхъ задачъ въ репертуарѣ живописца. Очень типиченъ для ранняго ранессанса самый типъ этой Сивиллы, съ продолговатымъ оваломъ, съ длинной шеей, съ жесткой угловатостью въ очертаніяхъ лица, съ высокимъ лбомъ, украшеннымъ діадемой, длиннымъ тонкимъ носомъ, поднятыми высокими бровями. Вмѣстѣ съ узловатой манерностью пальцевъ мы имѣемъ уже всѣ черты того нѣсколько жесткаго, чистаго, но благороднаго и не лишеннаго своеобразной прелести идеала женской красоты эпохи quattrocento, который выступаетъ въ еще болѣе типичныхъ формахъ у Pollaiuolo, Botticelli и Filippino. Въ этомъ типѣ отражается отчасти характерный для эпохи ренессанса идеалъ „virago“, женщинъ съ мужественной энергіей и характеромъ, впослѣдствіи нашедшій свое монументальное необычайно величавое выраженіе въ Сивиллахъ Сикстинской капеллы. Благородный царственный видъ фигуры, выборъ позы, жестъ поднятой руки, родъ одежды, напоминающей античную, и наконецъ спокойное выраженіе лица, даже извѣстное безличіе, (сравнительно съ выразительными очертаніями всей фигуры) и какой то уравновѣшенно спокойный сдержанный стиль фигуры въ противоположность грубымъ образамъ и рѣзко патетическимъ выраженіямъ первыхъ произведеній Castagno,—все говоритъ за то, что, подобно всѣмъ художникамъ ренессанса, Castagno въ этомъ среднемъ періодѣ своего творчества поддается облагораживающему и умѣряющему вліянію античныхъ образцовъ, о чемъ свидѣтельствуетъ и античный характеръ орнамента и обрамленія нишъ. Но выразить тонкіе въ духовномъ отношеніи характеры не по силамъ Castagno. Его Бокаччіо, Петрарка величавы, но однообразны и въ одеждѣ и въ выраженіи. Указать ихъ значительность въ области духа онъ можетъ только книгою, которую влагаетъ имъ въ руки. Чтобы усилить впечатлѣніе пластичности фигуры въ окружающемъ ее пространствѣ, Castagno часто изображаетъ одну руку вытянутой впередъ за предѣлы ниши. Это стремленіе къ яркой иллюзіи, переходящей въ обманъ, весьма характерно для такихъ художниковъ, какъ Ucello и Castagno. Черты лица въ фрескѣ, изображающей Петрарку, опять спокойны и ясны, почти съ печатью оцѣпенѣнія, складки просты даже монотонны въ своемъ параллелизмѣ. И въ этой сдержанной стро-

гости стиля отражается опять вліяніе античнаго искусства. Но чѣмъ строже внѣшнія оковы, которымъ подчиняетъ себя Castagno, тѣмъ сильнѣй бушуетъ порой подъ ними его неукротимый мощный духъ. Эта черта особенно замѣтна въ изображеніяхъ воиновъ, относящихся къ циклу этихъ uomini famosi. Это, можетъ быть, наиболѣе характерные для Castagno образы, наиболѣе удачные и сильные въ художественномъ отношеніи. Въ этихъ воинахъ онъ далъ замѣчательные образы популярнаго въ то время идеала кондотьера и вмѣстѣ съ тѣмъ прекрасные образцы портретовъ ранняго ренессанса. Представляя въ этихъ образахъ символы военной мощи, Castagno отказался отъ обычныхъ въ этихъ случаяхъ безцвѣтныхъ аллегорическихъ фигуръ и далъ впервые въ высшей степени индивидуальные типы реальнаго портретнаго характера, несмотря на то, что эти портреты на самомъ дѣлѣ были вымысломъ художника и не могли быть написаны съ натуры. Полонъ характера и силы и гордаго достоинства опирающійся на мечъ Farinata degli Uberti, предводитель флорентійскихъ гибеллиновъ въ XIII в. (рис. 67). Пронзительно смотрятъ блестящіе глаза, губы крѣпко сжаты подъ орлинымъ носомъ, о желѣзной хладнокровной волѣ говорятъ эти внѣшне столь спокойныя черты. Вся фигура исполнена сознанія силы, превосходства. Тонкія руки выдаютъ аристократа. Эта голова съ сѣдѣющими волосами могла бы принадлежать гуманисту или поэту, такъ много въ ней внутренней духовности. Мощная, полная интенсивной жизни, въ высшей степени индивидуальная личность отражается въ этихъ сверкающихъ глазахъ, какъ бы пробиваясь наружу наперекоръ сдержанности и спокойствію внѣшней оболочки. (Надпись: Dominus Farinata de Ubertis suae patriae liberator). Наряду съ этимъ важнымъ аристократомъ, почти какъ грубый и задорный солдатъ, стоитъ Pippo Spano въ своей вызывающей бравурной позѣ, прочно, на широко разставленныхъ ногахъ, изъ которыхъ одна для усиленія иллюзіи снова выдвинута за край ниши (рис. 66). Высокомѣрное презрѣніе къ врагу отражается въ чертахъ лица. Этотъ воинъ, пробующій гибкость своего клинка, знакомый уже намъ венгерскій заказчикъ Masolino, Filippo Scolari или Pippo Spano, какъ называли его во Флоренціи, участвовавшій въ 23 битвахъ противъ турокъ, — одинъ изъ самыхъ замѣчательныхъ типовъ военнаго бурбонства въ изображеніи Castagno. Его прямымъ, хоть и нѣсколько облагороженнымъ, потомкомъ является „Colleone“ Verocchio, съ той же вызывающей исполненной пренебреженія миной. Послѣднимъ классическимъ представителемъ этого типа въ искусствѣ, уже въ нѣсколько комическомъ

освѣщеніи, является приписываемый Веласкецу маркизъ Alessandro del Borro, этотъ напыщенный побѣдитель, гордо наступившій на знамя какъ побѣдный трофей. Типъ кондотьера — сюжетъ, столь подходившій къ дарованію Castagno,—изобразилъ онъ и въ 1456 г. въ своей фрескѣ въ Соборѣ, представляющей конную статую генералъ-капитана флорентинцевъ (1433 г.) Niccolò da Tolentino. Эта фреска Castagno по композиціи, перспективнымъ задачамъ, характеру формъ и ихъ окраскѣ вполнѣ отвѣчаетъ конному изображенію Hackwood'a на той же стѣнѣ Собора, исполненному въ 1436 г.,—Ucelli. Хотя вліяніе послѣдняго сильно чувствуется въ этой фрескѣ Castagno, но оно не можетъ изгладить духа мощной оригинальности, свиственный всѣмъ твореніямъ Castagno. Эти люди пылкой страсти, несокрушимой воли и грубой силы были родственны неукротимой душѣ художника. Они были живыми и вполнѣ понятными людьми, какъ разъ въ духѣ грубоватаго реализма Castagno. Имъ подобныхъ онъ нерѣдко встрѣчалъ на улицахъ Флоренціи. Итакъ, въ этихъ фрескахъ изъ villa Soffiano обнаруживается вліяніе античныхъ образцовъ на Castagno, которое сообщаетъ благородство и монументально величавый характеръ грубому реализму Castagno. Но наряду съ античнымъ вліяніемъ, еще ярче выступаетъ вліяніе Донателло въ портретномъ индивидуализмѣ типовъ, въ ихъ внутренней выразительности, въ внушительномъ характерѣ фигуръ, въ ихъ композиціи въ связи съ нишами и, наконецъ, въ стремленіи къ крайней пластичности. Но краски Castagno и въ этихъ фрескахъ еще тяжелы и мутны и впадаютъ въ коричневый тонъ. Уже Vasari отмѣчаетъ эти недостатки колорита Castagno: непріятную жестокость и тяжелый характеръ тоновъ. Такъ какъ въ началѣ 50-хъ годовъ колоритъ Castagno измѣнился къ лучшему, то эти фрески были созданы не позже 50-го года. Недавно (1899 г.) открытая фреска Троицы въ ц. Annunziata, относящася къ послѣднему періоду творчества Castagno, представляетъ одно изъ самыхъ сильныхъ по выраженію его произведеній (рис. 69). Богъ отецъ держитъ крестъ съ Распятымъ, тѣло котораго серафимы согрѣваютъ своими крыльями; передъ грудью Бога паритъ Духъ въ видѣ голубя; внизу на фонѣ холма художникъ изобразилъ аскетическую фигуру св. Іеронима со львомъ и фигуру двухъ святыхъ женщинъ. Вліяніе композиціи Masaccio въ S. Maria Novella несомнѣнно. Богъ и Христосъ, и серафимы, и облака кругомъ—огненнаго цвѣта различныхъ оттѣнковъ. Здѣсь Castagno показалъ себя мастеромъ рисунка. Фигура Христа представляетъ образецъ безпримѣрно смѣлаго для этой эпохи раккурса, которымъ справедливо восхищается Vasari. Тѣло Христа совсѣмъ уходитъ въ

глубь картины, какъ ангелы въ одномъ рельефѣ Донателло, такъ что дискъ надъ его головой, терновый вѣнецъ и поясъ видны сверху въ видѣ круговъ. Энергичные жесты стоящихъ внизу должны выражать и состраданіе и удивленіе, вызванное необычайнымъ видѣніемъ. Къ духу Донателловскихъ фигуръ особенно близка фигура Іеронима, послужившая прототипомъ для св. Іеронима Leonardo. Но, какъ всегда, образы Castagno нѣсколько грубѣе, чѣмъ созданія Донателло. Въ аскетическомъ типѣ Іеронима Castagno возвращается къ прежнимъ увлеченіямъ реализма. Отъ умѣряющихъ античныхъ вліяній онъ переходитъ снова къ крайнему натурализму и подчеркиваетъ каждый мускулъ. За то его рисунокъ теперь сталъ увѣреннымъ въ самыхъ трудныхъ сокращеніяхъ и обнаруживаетъ болѣе детальное знакомство съ тѣломъ человѣка. Не случайно, конечно, обнажилъ онъ грудь Іеронима: художнику хочется блеснуть своимъ анатомическимъ знаніемъ. Большой успѣхъ чувствуется и въ колоритѣ. Фреска, насколько можно заключить по ея сильно испорченному виду, исполнена глубокими горячими тонами. Напротивъ, вліяніе Masaccio отражается не только въ композиціи фрески, но и въ монументальномъ характерѣ женскихъ фигуръ, съ ихъ широкимъ солиднымъ строеніемъ, съ пышными, широкими складками ихъ одеждъ. Но Castagno слишкомъ самобытенъ, чтобы только подражать, и, воспринимая вліяніе другихъ, онъ остается самъ собой, яркимъ и типичнымъ, какъ всегда. Смѣлый реалистъ, онъ изображаетъ женскія фигуры не лицомъ къ зрителю, какъ у Masaccio въ его „Троицѣ“ (и какъ было въ обычаѣ и впослѣдствіи въ такихъ сюжетахъ, гдѣ смертные предстоятъ предъ Божествомъ), а спинами, какъ этого требовалъ моментъ, избранный художникомъ. Ихъ вниманіе естественно устремлено на чудесное видѣніе, а не на зрителя. Въ этомъ измѣненіи обычной композиціи Castagno сдѣлалъ смѣлый шагъ въ смыслѣ приближенія къ художественной правдѣ и естественности. Точно также вмѣсто тѣсныхъ стѣнъ часовни, какъ въ „Троицѣ“ Masaccio, Castagno переноситъ сцену на воздухъ и изображаетъ позади фигуръ зеленѣющій холмъ. Но всѣ трудности раккурсовъ и перспективныхъ схемъ не затемняютъ внутренняго настроенія; въ противоположность Ucelli ясно выступаютъ мощь и глубина выдающагося художественнаго дарованія Castagno. Тихо проплываетъ передъ изумленными людьми необычайное видѣніе, и въ общемъ вся картина носитъ величавый по истинѣ монументальный характеръ. Но самымъ замѣчательнымъ произведеніемъ Castagno можно считать его „Тайную вечерю“ (рис. 70) въ томъ же рефекторіи монастыря S-ta Apollonia (теперь Музей Castagno), куда помѣщены

теперь и фрески виллы Soffiano. Здѣсь онъ болѣе всего сохранилъ чувство мѣры, не превращая внѣшнихъ средствъ искусства въ его цѣль. Во Флоренціи находится около 10 замѣчательныхъ въ исторіи искусства изображеній Тайной вечери (Cenacolo), и „Тайная вечеря“ Castagno одна изъ самыхъ значительныхъ. Она написана Castagno въ періодъ полной зрѣлости, послѣ 1450 г. Въ длинномъ покоѣ, разукрашенномъ мраморными плитами и орнаментомъ въ античномъ духѣ (сфинксы на концахъ сидѣній), сидятъ апостолы за столомъ, Христосъ посреди, Іуда сидитъ одинъ напротивъ. Добро и зло рѣзко противопоставлены другъ другу. Эта схема композиціи Тайной вечери была чрезвычайно популярна въ искусствѣ quattrocento, и только Леонардо первый ввелъ Іуду въ рядъ другихъ апостоловъ и сумѣлъ выразить его внутреннюю противоположность остальнымъ апостоламъ, не прибѣгая къ внѣшнему обособленію его фигуры, въ чемъ отражается еще наивность раннихъ эпохъ искусства. Склонная къ реализму эпоха ренессанса всегда изображала за рѣдкими исключеніями этотъ сюжетъ не въ символическомъ, а въ историческомъ переводѣ, въ чертахъ вполнѣ реальной трапезы. И реализмъ Castagno въ особенности утвердилъ въ итальянскомъ искусствѣ такое пониманіе этой темы; вліяніе его „Тайной Вечери“ чувствуется и во всѣхъ позднѣйшихъ изображеніяхъ этой темы въ итальянскомъ искусствѣ вплоть до Leonardo. Апостолы Castagno это рыбаки крестьяне, подчасъ совсѣмъ плебейскіе типы, но лицо каждаго полно индивидуальнаго характера и какой-то величавой силы, иногда даже благородства. И даже въ Іудѣ черты нравственной низости перемѣшались съ чѣмъ-то величаво-демоническимъ. Общее настроеніе сцены нельзя назвать драматическимъ. Апостолы скорѣй подавлены и глубоко до боли огорчены словами Христа: „Одинъ изъ васъ предастъ Меня“. Только Іуда таитъ свою мысль, и на лицѣ его точно блуждаетъ отраженіе внутренней злой усмѣшки. Этотъ демонически злобный типъ Іуды, созданный Castagno, съ тѣмъ же орлинымъ носомъ и клинообразной бородой, повторилъ Leonardo въ своей „Тайной Вечери“. Вообще „Cenacolo“ Castagno—одна изъ самыхъ важныхъ предшественницъ „Тайной вечери“ Леонардо. Въ послѣдней можно вообще отыскать не мало аналогій съ типами, позами и жестами апостоловъ Castagno. Какъ будто Leonardo нужно было только прикоснуться волшебнымъ жезломъ къ образамъ Castagno, чтобы претворить ихъ въ тѣхъ аристократовъ неба, которыхъ онъ представилъ въ своемъ замѣчательномъ твореніи. Уже у Castagno апостолы группируются попарно; Leonardo образуетъ группы по трое, но умѣетъ несравненно лучше

уравновѣсить ихъ другъ съ другомъ и сплотить всѣ вмѣстѣ въ органическое цѣлое. Просто, но ярко выражаетъ психическія настроенія Castagno. Слѣва смущенный Матѳей бесѣдуетъ съ Филиппомъ, который точно отгоняетъ прочь тягостную мысль. Прекрасенъ задумавшійся Ѳома; раккурсъ запрокинутой головы, горестное выраженіе лица исполнены такого изящества, какого даже и не ждешь отъ Castagno. Но оно становится понятнымъ, если вспомнить тѣ античныя влiянія, которыя даютъ себя чувствовать въ предыдущемъ періодѣ Castagno, въ его фрескахъ для виллы Soffiano. Этими вліяніями смягчены были грубоватыя крайности и облагороженъ стиль Castagno. Дальше, со стаканомъ вина въ рукахъ, сидитъ задумавшійся Іаковъ. Далѣе Петръ, съ вопрошающимъ взглядомъ, и самъ опечаленный Спаситель, и Іоаннъ, припавшій головой къ Спасителю. Въ тревогѣ и смущеніи смотрятъ молча другъ на друга два величавыхъ старца Андрей и Варѳоломей, въ духѣ апостоловъ Мазаччо. Въ контрастѣ съ ними слѣдующіе три дѣлаютъ оживленные жесты: Ѳаддей какъ бы полонъ изумленія и ужаса, Симонъ глубокой горести, Іаковъ какъ будто спрашиваетъ: Господи, не я-ли? Чрезвычайно выразителенъ языкъ жестовъ у Castagno; въ этомъ отношеніи его превзошелъ только Leonardo. Вообще по тонкости и яркости психологіи это одно изъ самыхъ замѣчательныхъ созданій въ живописи ранняго ренессанса. Характерно выступаетъ обычный у Castagno жесткій металлическій характеръ одеждъ. Въ нижней части фигуръ еще замѣтна иногда излишняя готическая сложность складокъ. Эту жесткость складокъ, преобладаніе коричневаго тона и орнаментацію мраморными плитами заимствуютъ у Castagno братья Pollaiuoli. Сильные слѣды вліянія Castagno замѣтимъ мы и въ творчествѣ Mantegna. Paolo Ucello и Castagno положили вообще начало той рѣзкости линій и жесткой пластичности формъ, которыя въ большей или меньшей степени характеризуютъ стиль почти всѣхъ живописцевъ ранняго ренессанса во Флоренціи. Перспектива въ картинѣ Castagno стоитъ въ связи съ условіями мѣста. Точка схода взята какъ разъ на высотѣ глазъ зрителя, свѣтъ и тѣни находятся въ согласіи съ условіями освѣщенія рефекторія, но въ отношеніи перспективы, какъ и въ композиціи, еще замѣтны характерные для эпохи недостатки. Пространству еще недостаетъ глубины, все изображеніе нѣсколько плоско, глубина комнаты слишкомъ незначительна сравнительно съ длиною. Мраморныя плиты подавляютъ фигуры. Христосъ не выдѣляется замѣтно и поэтому въ картинѣ нѣтъ центра, отъ котораго расходится движеніе. Центральной фигурой скорѣй всего является Іуда, образъ

дѣйствительно замѣчательный по силѣ. Какъ и слѣдовало ожидать, онъ болѣе всего удался Castagno. „Тайная вечеря“ Castagno самое значительное его произведеніе. Склонный въ первыхъ своихъ произведеніяхъ къ рѣзкимъ жестамъ и страстной афектаціи въ выраженіи, Castagno при помощи античнаго вліянія умѣряетъ эти крайности и въ этой фрескѣ даетъ изображаніе повышенной духовной жизни въ фигурахъ внѣшне спокойныхъ и уравновѣшенныхъ. Именно въ такой задачѣ, какъ показываетъ и выразительный образъ Farinata degli Uberti, и выступаетъ всего ярче мощь и глубина его таланта въ сравненіи съ слишкомъ внѣшнимъ дарованіемъ Paolo Ucelli. Большой шагъ впередъ сдѣлалъ Castagno въ „Тайной Вечери“ и въ отношеніи колорита. Краски чрезвычайно богаты; вмѣсто жесткихъ и крикливыхъ тоновъ его первыхъ произведеній преобладаютъ темные тона, но весьма разнообразные и сильные, приведенные въ своеобразную гармонію съ преобладаніемъ коричневаго. Какъ и все въ творчествѣ Castagno, эта гамма цвѣтовъ вполнѣ своеобразна. Но она явилась въ его творчествѣ не сразу. Въ рефекторіи Apollonia, какъ разъ надъ „Cenacolo“ Castagno, сохранились еще три его фрески, относящіяся, какъ и „Тайная Вечеря“, къ лучшему послѣднему періоду его творчества (и исполненныя, кажется, нѣсколько раньше Cenacolo): Распятіе, Положеніе во гробъ и Вознесеніе. По силѣ драматизма эти фрески являются настоящими предшественницами каѳедръ Донателло въ S. Lorenzo. Но особенно интересны онѣ для насъ въ отношеніи колорита. Ихъ тона совершенно необычны для Castagno. Они мягки, свѣтлы и какъ бы обвѣяны мягкимъ, серебристымъ воздухомъ. Въ нихъ, несомнѣнно, отразилось вліяніе на Castagno его современника Domenico Veneziano, третьяго представителя этой группы художниковъ, разрабатывавшихъ внѣшнюю и техническую сторону искусства въ первой половинѣ XV в. Domenico достигнулъ значительныхъ успѣховъ для той эпохи въ въ области колорита, въ передачѣ свѣта и воздуха. Подражая въ своихъ фрескахъ свѣтлымъ, серебристымъ тонамъ Domenico. Castagno, повидимому, уяснилъ себѣ многія задачи колорита и хотя вернулся въ „Тайной Вечери“ къ болѣе характернымъ для него тяжелымъ и темнымъ тонамъ, но сумѣлъ теперь уже создать изъ нихъ красивое и гармоничное цѣлое.

Castagno умеръ въ 1457 г., когда уже воинственные идеалы средневѣковья отживали свой вѣкъ. Во Флоренціи эпохи Medici человѣкъ „senza lettere“ казался просто мужикомъ. Художники еще цѣнили произведенія Castagno за его успѣхи въ изображеніи пластичности, пространства и раккурсовъ. Произведенія Pol-

Iaiuoli, Signorelli, Baldovinetti, и даже самого Mantegna, не объяснимы безъ вліянія Castagno. Но мирнымъ, воспитаннымъ въ духѣ гуманизма гражданамъ второй половины вѣка была непонятна его мощная необузданная сила. Его статуарный стиль, въ которомъ сила духа выражалась черезъ силу мускуловъ, какъ это вообще было характернымъ для той эпохи, казался слишкомъ грубымъ позднѣйшимъ поколѣніямъ. Въ XVI в. его фрески закрыли новыми алтарными картинами, а три столѣтія спустя ихъ замазывали или просто сбивали со стѣнъ.

Если Ucelli разрабатывалъ по преимуществу перспективныя задачи, а Castagno стремился къ пластичности и дѣлалъ свои образы похожими на статуи, то Domenico Veneziano былъ первымъ мастеромъ колорита, первымъ истиннымъ „живописцемъ“ въ современномъ смыслѣ слова, такъ какъ его болѣе всего интересовалъ цвѣтъ предмета въ связи съ вліяніемъ на него воздуха и свѣта. Онъ первый внесъ начало колорита въ этомъ смыслѣ, въ пластическую живопись флорентинцевъ. Происходилъ ли самъ Domenico Veneziano, или только его родители, изъ Венеціи—вопросъ нерѣшенный; во всякомъ случаѣ свою художественную школу, судя по стилю немногихъ уцѣлѣвшихъ его работъ, онъ прошелъ во Флоренціи. Domenico Veneziano, по словамъ Vasari, ввелъ живопись масляными красками во Флоренціи; но изъ его произведеній нельзя объ этомъ заключить: они вообще исполнены техникой tempera, которой такъ блестяще владѣли флорентинцы. Но это преданіе характерно. Тогда вообще искали средствъ усилить чистоту и свѣтовую силу красокъ, подбавляя къ tempera различные смолистые составы или льняное масло. Повидимому, и Domenico Veneziano ограничивался лишь частичнымъ введеніемъ масла или лака въ свою живопись (въ выдачѣ ему льняного масла есть даже документальное свидѣтельство въ книгахъ госпиталя S. Maria Nuova), отчего его тона кажутся такими плотными и чистыми. Во всякомъ случаѣ онъ былъ счастливѣй другихъ современниковъ въ этихъ опытахъ, такъ какъ отчасти этими экспериментами объясняется недолговѣчность многихъ фресокъ XV-го вѣка. Domenico Veneziano пишетъ чистыми, ясными и свѣтлыми тонами, онъ добивается передать ту прозрачную воздушную среду, которая смягчаетъ всѣ контрасты свѣта и тѣней, и тщательно избѣгаетъ того, что художники называютъ чернотой въ тѣняхъ. Тѣни на предметахъ онъ намѣчаетъ только нѣжными серебристо-сѣроватыми тонами. Эти серебристые тона и холодный свѣтъ, заливающій его картины, носятъ какой то эмалевый характеръ. Вслѣдствіе такихъ особенностей его

картины выдѣляются какъ нѣчто вполнѣ своеобразное среди другихъ произведенiй флорентiйскаго искусства первой половины XV в. и въ общемъ производятъ прiятное впечатлѣнiе на нашъ глазъ, избалованный современнымъ искусствомъ именно въ отношенiи свѣта и цвѣтовъ. Такова его „Мадонна среди святыхъ“ въ Uffizi и пределла къ ней въ Берлинѣ. Въ высшей степени оригиналенъ и портретъ дѣвушки въ Берлинскомъ музеѣ, который не безъ основанiя считается тамъ работой Domenico Veneziano. На немъ изображена дѣвушка въ платьѣ изъ малиновой парчи, съ золотымъ узоромъ; тѣней почти не видно на свѣтломъ и чистомъ, какъ слоновая кость, и всетаки нѣжно круглящемся лицѣ; пепельные волосы и весь профиль, съ взоромъ, безпредметно устремленнымъ на бѣгущiя облачка, ясно вырѣзаются на темноголубомъ небѣ; краски удивительно чисты и ясны. Кажется, художникъ хотѣлъ въ контрастѣ съ темнымъ небомъ выдѣлить это свѣтлое пятно лица, точно прозрачное, свѣтящееся отъ облекающихъ его воздуха и свѣта. Въ этой атмосферѣ свѣта едва чувствуется его нѣжная лѣпка, но это то и подстрекаетъ зрителя прочувствовать эту нѣжную пластичность, увѣровать въ ея реальность. Берлинскiй портретъ, какъ и другiе весьма близкiе къ нему по стилю въ Лондонѣ и Миланѣ, считался прежде работой Piero della Franceschi, знаменитаго ученика Domenico Veneziano; теперь большинство знатоковъ итальянской живописи отдаютъ эти портреты самому Domenico Veneziano. Изящная изысканность этого залитаго свѣтомъ колоритнаго пятна, сочная гармонiя синяго фона, желтыхъ волосъ, восковыхъ щекъ, пурпура и золота парчи имѣютъ въ себѣ что-то притягательное и рѣшительно чаруютъ, напримѣръ, въ Миланскомъ портретѣ (рис. 71). Эти образцы въ Миланѣ, Лондонѣ, Берлинѣ весьма характерны для портретнаго искусства середины XV в. въ Италiи. Эти строго профильные портреты встрѣчаются почти исключительно въ Италiи съ середины XV в. и возникли, вѣроятно, подъ влiянiемъ профильныхъ изображенiй на монетахъ и медаляхъ, отсюда эта мягкая нѣжность ихъ моделлировки. Отцомъ медальернаго искусства въ Италiи былъ веронецъ Vittore Pisano или Pisanello (1380—1452). Онъ былъ и выдающимся портретистомъ. Портреты, авторомъ которыхъ онъ считается, исполнены какъ разъ въ строгомъ профилѣ на фонѣ, усыпанномъ цвѣтами, и, дѣйствительно, напоминаютъ рельефныя изображенiя на монетахъ. (Впрочемъ уже очень рано портреты донаторовъ на иконахъ рисовались въ профиль въ Итальянскомъ искусствѣ; припомните портретныя изображенiя въ „Троицѣ“ Masaccio). Эта манера рисовать портреты въ профиль быстро рас-

пространилась по всей Италіи. Во Флоренціи ихъ писали сначала на простомъ однородномъ темномъ фонѣ. Только постепенно темный фонъ замѣненъ былъ стѣною комнаты съ окномъ, въ которомъ виденъ былъ ландшафтъ, наконецъ и прямо широкимъ видомъ на ландшафтную даль. Точно указать авторовъ сохранившихся портретовъ этого рода очень трудно, такъ какъ индивидуальность мастера здѣсь поглащается уже индивидуальностью изображеннаго лица. Но помимо впечатлѣній индивидуальной жизни, въ этихъ портретахъ отражается еще извѣстный общій стиль, опредѣленное пониманіе красоты, то, что называется стилизаціей. Данте, создавшій нѣжный и почти безплотный образъ Беатриче, и Петрарка, нарисовавшій въ болѣе земныхъ чертахъ поэтическій образъ Лауры, въ высшей степени повліяли на представленія о женской красотѣ въ искусствѣ той эпохи. Вліяніе неземного идеала трубадуровъ еще живо отражается не только въ образѣ Беатриче, но и въ образѣ Лауры, красоту которой Петрарка сравниваетъ съ красотой ангеловъ. Итальянскія женщины сами старались походить на Лауру и стилизовать себя въ духѣ идеала Петрарки. Замысловатыя прически съ узлами свѣтлыхъ желтыхъ волосъ, перевитыхъ перлами, высокій выстриженный на темени лобъ, непомѣрно высокая стройная шея, для удлинненія линіи которой примѣнялась еще особая манера декольтировки, подбородокъ подъ прямымъ угломъ къ шеѣ, почти плоская щека, чуть окрашенная нѣжнымъ румянцемъ—таковы черты этого идеала. Въ немъ есть, дѣйствительно, какая-то эфирность и нѣжность, но онъ слишкомъ угловатъ, чтобы признать его красивымъ съ нашей точки зрѣнія. Впрочемъ флорентинки и вообще не могли похвалиться красотой. Въ противоположность очень красивымъ, но немного вялымъ, полнымъ венеціанкамъ, онѣ выдавались болѣе тонкой одухотворенностью лица. Недаромъ онѣ славились своей способностью къ логикѣ, риторикѣ и философіи. И въ этихъ профильныхъ портретахъ мы чувствуемъ уже эти тонко и разнообразно организованныя индивидуальности. Носъ, губы и подбородокъ сохраняютъ индивидуальный характеръ, несмотря на стилизацію въ общемъ. Мужественное сильное лицо портрета въ Лондонѣ не смѣшаешь съ миловидной слегка кукольною прелестью портрета въ Миланѣ или съ углубленной въ себя и какъ бы унесшейся далеко мыслями патриціанкой въ Берлинѣ. Только въ творчествѣ ученика Domenico Veneziano, умбрійца Piero della Franceschi, котораго многіе считаютъ первымъ пленеристомъ въ европейскомъ искусствѣ, нашли себѣ болѣе опредѣленное и яркое выраженіе тѣ задачи колорита, которыя еще немного робко намѣчены въ

произведеніяхъ его учителя; но до извѣстной степени и во Флоренціи вліяніе Domenico Veneziano точно такъ же, какъ вліяніе Ucelli и Castagno, чувствовалось даже во второй половинѣ XV в. Мы еще коснемся впослѣдствіи этой группы художниковъ, продолжавшихъ и въ серединѣ вѣка разработку технической и формальной стороны искусства, а теперь обратимся къ тѣмъ художникамъ, творчество которыхъ дополняетъ внутреннюю сторону итальянскаго искусства въ первой половинѣ XV в. Изъ нихъ на первомъ мѣстѣ по самобытности и силѣ таланта стоитъ Fra Beato Angelico da Fiesole, на первый взглядъ, какъ будто даже связанный тѣснѣе съ грезами и чувствами средневѣковья, чѣмъ съ вѣкомъ Брунеллески, Донателло и Мазаччо.

Литература. Crowe e Cavalcaselle Gesch. d. Ital. Maler. (соотвѣтствующія главы).—Loeser Paolo Ucello. Repertor. f. Kunstwiss. XXI (1898). W. Waldschmidt Andrea del Castagno 1900.—Schaeffer, E. Das Florentiner Bildniss 1904.—Woermann, K. Die Italienische Bildnismalerei der Renaissance 1906 (изъ серіи „Führer zur Kunst").

Джентиле Фабріано и Пизанелло—Пьеро делла Франческа.

Странствованія G. d. Fabriano и сѣверно-итальянское искусство. Творчество Пизанелло. Увлеченіе реализмомъ. Флорентійскій натурализмъ. Его вліянія въ творчествѣ П. д. Франческа. Монументальность стиля. Элементъ свѣта. Фрески въ Ареццо. Эпичность и декоративность. Свѣтъ какъ элементъ настроенія. Значеніе творчества П. д. Франческа.

Чтобы получить полное представленіе о значеніи и характерѣ Флорентійскаго натурализма первой половины 15-го вѣка, необходимо дополнить сказанное выше еще характеристикой тѣхъ теченій, которыя, приходя со стороны, оказывали вліяніе на Флорентійское искусство или, напротивъ, отражали вліяніе натуралистовъ Флоренціи въ другихъ областяхъ Италіи. Еще раньше, чѣмъ Мазаччіо написалъ свои замѣчательныя фрески въ кап. Бранкачи, именно въ 1423 г. одинъ странствующій итальянскій художникъ, умбріецъ Джентиле да Фабріано (1370?—1428 г.) привлекаетъ общее вниманіе Флорентинцевъ исполненной имъ въ этомъ году по заказу знатнаго гражданина Palla Strozzi для церкви s. Trinità иконой поклоненія царей. Gentile былъ родомъ изъ Fabriano въ Умбріи. Въ началѣ его художественный талантъ развивается подъ вліяніемъ сосѣдняго сіенскаго и мѣстнаго умбрійскаго искусства, но потомъ онъ становится странствующимъ живописцемъ и попадаетъ на службу къ герцогу Пандольфо Малатеста, тирану Брешіи, работаетъ въ Павіи для Висконти, въ Венеціи во дворцѣ Дожей, затѣмъ появляется во Флоренціи, въ Сіенѣ, Орвіето и, наконецъ, въ Римѣ, гдѣ онъ расписываетъ стѣны Латеранской базилики по порученію папы Мартина V. Всѣ эти фрески Gentile погибли. Нидерландскій художникъ Рогиръ Ванъ деръ Вейденъ, видѣвшій фрески Gentile въ Римѣ въ 1450 г., называетъ его первымъ среди итальянскихъ художниковъ, а Michelangelo призналъ, что его стиль оправдываетъ его имя (gentile—тонкій, изящный). Но сохранился перлъ его творчества „Поклоненіе Царей Младенцу Христу (рис. 72). Эта икона поражаетъ необычайнымъ ве-

ликолѣпіемъ и красотой красокъ, одеждъ, богатой роскошью золотого тисненія и подражанія драгоцѣннымъ камнямъ; вся она полна праздничной радости и жизни.

Вверху въ трехъ аркахъ рамы на фонѣ любовно изображенныхъ ландшафтовъ представлены цари, наблюдающіе за звѣздой съ вершины горы, затѣмъ—ихъ торжественный въѣздъ въ Виѳлеемъ и возвращеніе домой; пределла внизу состоитъ изъ трехъ изображеній: поклоненія пастуховъ, бѣгства въ Египетъ, представленія во храмъ (оригиналъ послѣдняго находится въ Луврѣ). Если мягкій и чистый лиризмъ чувствъ, поэтическую сказочность прелестныхъ нѣжныхъ образовъ, живую пестроту красокъ, тонкое пониманіе души ландшафта и его красотъ можно назвать умбрійскими чертами, то на ряду съ ними замѣчаются и вліянія странствованій Gentile, особенно искусства сѣверной Италіи, гдѣ много работалъ Gentile Fabriano. Эти вліянія сѣверной Италіи проявляются въ любви къ изображенію пышныхъ богатыхъ одеждъ, въ необычайномъ интересѣ къ изображенію животныхъ, птицъ и всякихъ мелочей реальной жизни. Здѣсь и собака съ смѣло, хотя и неудачно повернутой головой, — но въ этомъ поворотѣ выражается стремленіе придать животному больше жизненности,—и лошади въ богатомъ убранствѣ, и соколъ, бьющій птицу, и верблюдъ и тигръ и даже обезьяны—однимъ словомъ, здѣсь всѣ обитатели одного изъ тѣхъ звѣринцевъ, какіе любили тогда устраивать знатные рыцари въ своихъ замкахъ. Интересна въ смыслѣ реализма и жизненности фигура пажа, который пристегиваетъ шпору къ ногѣ юнаго царя. Въ лицахъ видна попытка представить новые трудные раккурсы, передать движенія момента: головы приподняты кверху, такъ что видны снизу подбородки. Это стремленіе внести возможно больше реалистической точности, мелочей жизни и быта, и вообще превратить картину въ изображеніе современной жизни,—черта чрезвычайно характерная для сѣверно-итальянскаго искусства. Это искусство можно назвать придворно-рыцарскимъ; оно дѣйствительно развивалось при дворахъ тѣхъ многочисленныхъ тирановъ, которые появились уже въ XIV в. въ сѣверной Италіи. Это искусство носитъ совершенно особый характеръ; оно отличается отъ общаго искусства среднихъ вѣковъ съ его религіознымъ характеромъ прежде всего уже по своимъ темамъ: онѣ заимствованы изъ античной миѳологіи, изъ средневѣковыхъ романовъ, представляющихъ пересказъ произведеній античной литературы, какъ „Александрія, или передѣлка Энеиды. Въ особенности популярны въ этомъ придворномъ искусствѣ изображенія знаменитыхъ людей, раздѣленныхъ на тріады, т. е. на группы по

трое (напримѣръ, три знаменитыхъ еврея, три знаменитыхъ язычника, три великихъ христіанина), также сцены изъ рыцарской жизни, турниры, охоты. Среди темъ этого свѣтскаго искусства въ духѣ жанра обычно фигурируетъ энциклопедія ремеслъ, т. е. различныхъ видовъ труда, полезныхъ изобрѣтеній и искусствъ, знаки зодіака и планеты и стоящія подъ ихъ покровительствомъ работы человѣка въ разные мѣсяцы и времена года, наконецъ самая „жизнь человѣка", т. е. пары людей, любящихъ другъ друга, рожденіе ихъ ребенка и смерть его; все это вмѣстѣ съ цвѣтами и цѣлебными травами, украшающими страницы рукописныхъ лечебниковъ даетъ богатый матеріалъ художникамъ. Для украшенія рыцарскихъ замковъ по этимъ изображеніямъ ткутся ковры, покрывающіе стѣны залъ. До насъ дошли теперь только жалкіе остатки этого искусства. Самымъ виднымъ его фрагментомъ до сихъ поръ можно считать въ Италіи палаццо Скифанойя (Schifanoia) въ Феррарѣ, съ его фресками XV вѣка, представляющими типическій образецъ этого придворно-рыцарскаго стиля. Наконецъ въ Миланѣ въ Casa Borromeo, въ Palazzo pubblico въ S. Gemignano, въ капеллѣ S. Giovanni въ Monza сохранились еще остатки такихъ изображеній.

Это придворно-рыцарское реалистическое искусство сѣверной Италіи, возникнувъ самобытно, отражало также вліяніе нидерландско-французскаго искусства, процвѣтавшаго при дворахъ сосѣдней Франціи (особ. въ Бургундіи). Вообще сношенія съ Франціей въ это время были очень оживленны и вліяніе французской культуры проявлялось въ различныхъ областяхъ итальянской жизни.. Центромъ этого придворно-рыцарскаго искусства въ сѣверной Италіи была прежде всего Верона — владѣніе герцоговъ Scala, затѣмъ Падуя столица герцоговъ Каррара. Главнымъ представителемъ этого придворно-рыцарскаго искусства въ сѣверной Италіи былъ Альтикіеро, художникъ конца XIV вѣка, вмѣстѣ съ нимъ работалъ въ Падуѣ его помощникъ Аванци; ученикомъ Альтикіеро былъ Vittore Pisano, прозванный Pisanello.

Такъ какъ въ концѣ XIV в. большинство этихъ сѣверноитальянскихъ тираній падаетъ въ борьбѣ съ возрастающей силой городской буржуазіи, въ борьбѣ съ ростомъ городовъ, то наступаетъ конецъ и этому придворно-рыцарскому искусству, но его сюжеты и жизненныя детали переходятъ на одну ступеньку ниже, въ искусство буржуазіи, и реализмъ красочный, детальный и жизненный вторгается въ церковныя фрески сѣверноитальянскихъ городовъ. Въ своихъ падуанскихъ фрескахъ Альтикіеро, не стѣсняясь ихъ религіозными темами, изобразилъ непосредственно са-

мую жизнь XIV вѣка съ ея костюмами и типами портретнаго характера.

Еще характернѣе черты этого реалистическаго сѣверно-итальянскаго стиля и французское (бургундское) вліяніе (въ характерѣ костюмовъ), проявляются въ творчествѣ Пизанелло (1397—1451 г. его настоящее имя было Antonio, не Vittore, какъ ошибочно называетъ его Vasari), получившаго свое прозвище отъ отца, происходившаго изъ Пизы. Но самъ художникъ былъ тѣсно связанъ съ Вероной и школой веронца Альтикіеро. Подобно Fabriano, странствуя повсюду, Pisanello разноситъ по всей Италіи отъ Павіи до Неаполя вліянія реализма Altichiero. Этотъ Пизанелло извѣстенъ и какъ авторъ замѣчательныхъ портретныхъ медалей, въ которыхъ онъ изображалъ князей и выдающихся людей своего вѣка. Стоитъ только вглядѣться въ эти тонко обрисованныя профильныя изображенія съ невысокимъ рельефомъ, чтобы признать въ этихъ первыхъ попыткахъ возродить медальное искусство въ Италіи (послѣ римскихъ медалей Императорскаго періода) замѣчательные и наиболѣе ранніе образцы индивидуальнаго портрета въ Италіи. До насъ дошло 28 медалей, подписанныхъ именемъ художника. Одинъ изъ самыхъ изящныхъ портретовъ такого рода представляетъ его медаль въ честь Malatesta Novella Государя Чезены (рис. 73). Весьма изобрѣтательнымъ поэтомъ является Pisanello въ реверсахъ своихъ медалей. На реверсѣ медали, исполненной имъ въ память свадьбы Феррарскаго герцога Lionello d'Este, представленъ левъ—намекъ на имя герцога—и амуръ, который учитъ льва мелодіямъ любви, надъ львомъ орелъ—знакъ Анжуйскаго герба (невѣста Lionello была изъ этого дома), и корабль счастья Lionello, подгоняемый попутнымъ вѣтромъ (рис. 74).

Pisanello считается и авторомъ первыхъ профильныхъ портретовъ въ итальянскомъ искусствѣ (Ginevra d'Este въ Луврѣ, Lionello d'Este въ Bergamo). Pisanello писалъ фрески въ Палаццо Дожей въ Венеціи. Послѣ смерти Gentile da Fabriano онъ оканчивалъ фрески въ латеранской базиликѣ въ Римѣ и получилъ грамоту отъ папы Евгенія IV, въ которой послѣдній называетъ художника „dilectus filius Pisanellus pictor familiaris noster". Фрески Пизанелло въ Венеціи и Римѣ не дошли до насъ (сохранились лишь сильно пострадавшіе образцы его фресокъ въ Веронѣ) за то въ собраніи Vallardi въ Луврѣ хранится болѣе 150 рисунковъ Pisanello, необычайно тонко и жизненно передающихъ различныхъ птицъ, животныхъ, дамъ и кавалеровъ въ современныхъ костюмахъ. По детальности, знанію и любви къ природѣ рисунки звѣрей Pisanello можно сравнивать только съ такими же рисунками Лео-

нардо и Дюрера. Типичный образецъ творчества Pisanello представляетъ его маленькая картина въ нац. галл. въ Лондонѣ, изображающая св. Евстахія, встрѣтившаго на охотѣ чудеснаго оленя съ распятіемъ въ рогахъ (рис. 75). Природа, растенія и животныя переданы здѣсь очень тонко и любовно.

Это новое реалистическое искусство Сѣверной Италіи, повидимому оказало сильное вліяніе и на Джентиле да Фабріано, много работавшаго въ Сѣверной Италіи и вмѣстѣ съ Пизанелло писавшаго фрески во дворцѣ Дожей. Если Пизанелло воспринялъ многое отъ Джентиле да Фабріано, то и этотъ послѣдній не могъ не отразить въ своемъ творчествѣ жизненныхъ и яркихъ чертъ сѣверно-итальянскаго искусства. Признакомъ этого вліянія можетъ служить и прекрасная старинная рама „Поклоненія Царей“ съ орнаментомъ изъ чудесныхъ цвѣтовъ, повторяющихъ цвѣты и орнаментъ сѣверо-итальянскихъ рукописей (рис. 72). Это реалистическое искусство уже было далеко отъ величаваго настроенія, проникавшаго религіозное творчество XIV вѣка. Въ искусствѣ Альтикіеро, Пизанелло, Фабріано, такъ сказать, восторжествовалъ надъ стремленіемъ къ поученію новый принципъ: „искусство для искусства“. Художники увлекаются теперь жизнью и ея изображеніемъ ради нея самой. Прежнія религіозныя темы даютъ имъ только поводъ для красочныхъ и жизненныхъ изображеній реальности. Эти композиціи выходятъ у нихъ такъ естественны и наивны вслѣдствіе того, что они вовсе не утеряли вѣры, но только сильно влюблены въ жизнь и природу, на которую у нихъ теперь открылись глаза, красоты которой ими впервые замѣчены. Именно такой образецъ новаго реалистическаго искусства представляетъ картина „Поклоненіе царей“, исполненная Джентиле да Фабріано во Флоренціи. Здѣсь во Флоренціи этотъ особенный характеръ его творчества производитъ, повидимому, очень сильное впечатлѣніе. Несмотря на то, что флорентійцы въ своемъ искусствѣ вообще не проявляли склонности ко всевозможнымъ мелочамъ и хламу реализма, тѣмъ не менѣе въ эту эпоху это полное блеска и красоты изображеніе реальной жизни все-таки увлекаетъ многихъ флорентійскихъ натуралистовъ. Объ этомъ можно судить по біографіямъ Вазари. Если просмотрѣть рядъ его біографій флорентійскихъ художниковъ первой полов. 15-го вѣка, то легко замѣтить, какъ красной нитью проходитъ черезъ нихъ отмѣченная Вазари склонность натуралистовъ Флоренціи къ изображенію различныхъ звѣрей и птицъ. Это увлеченіе заражаетъ и Учелло и Кастаньо, типичный примѣръ этого реалистическаго искусства представляетъ и гирлянда Гиберти съ Porta del Paradiso съ ея мелкими

звѣрками, птицами, всевозможными цвѣтами и плодами. Долго еще звучатъ отраженія этого сѣверно-итальянскаго реализма въ флорентійскомъ искусствѣ. Это увлеченіе мелочами реализма, повидимому, даже помогаетъ объединиться въ тѣсный кружокъ группѣ художниковъ-натуралистовъ XV в. во Флоренціи и очень ярко проявляется въ отдѣльныхъ случаяхъ до самаго конца 15-го вѣка.

Но и увлекаясь сѣверно-итальянскими вліяніями, флорентійскіе натуралисты сохраняютъ все-таки свой самобытный характеръ. Стиль мелочного реализма отражается въ ихъ творчествѣ только спорадически, случайно, какъ результатъ невольнаго увлеченія родственнымъ теченіемъ въ искусствѣ. Но флорентійское искусство имѣетъ свой совершенно опредѣленный обликъ. Флорентійцы всегда были склонны къ научной теоріи; они — настоящіе послѣдователи Брунеллески и, принявъ извѣстное положеніе за исходную точку, они всегда стремились сдѣлать изъ него самые послѣдніе выводы. Поэтому флорентійскіе натуралисты—теоретики и могутъ быть въ извѣстномъ смыслѣ даже названы идеалистами, въ сравненіи съ реалистами сѣверо-итальянскими. Они не довольствуются случайными мелочами реализма въ духѣ Джентиле да Фабріано. Послѣдній еще слишкомъ многими чертами связанъ съ стариной. Линіи Джентиле да Фабріано отличаются условнымъ схематизмомъ стиля XIV столѣтія. Онѣ не представляютъ выработанныхъ реалистически, детальныхъ линій картинъ XV вѣка; лица въ его картинѣ еще недостаточно индивидуальны, созданы какъ бы по одному шаблону, наконецъ фигуры не твердо стоятъ на своихъ ногахъ, ступни вытянуты, какъ у всѣхъ фигуръ средневѣкового искусства; перспектива не обоснована теоретически, а вытекаетъ изъ отдѣльныхъ опытныхъ наблюденій художника, поэтому и кажется, что картина идетъ въ гору вмѣсто того, чтобъ углубляться. Gentile da Fabriano еще связанъ съ стилемъ trecento, между тѣмъ какъ флорентинцы—новаторы, стремящіеся выяснить теорію самыхъ формъ натуры и ея изображенія на плоскости картины. Отсюда флорентійскій натурализмъ теоретиченъ въ сравненіи съ случайнымъ, но жизненнымъ реализмомъ Gentile. При всей выразительности образовъ Учелло и Кастаньо, эти образы всегда еще нѣсколько теоретичны и сухи въ ихъ черезчуръ логичномъ построеніи.

Если „поклоненіе царей" Gentile da Fabriano вноситъ въ флорентійское искусство вліянія сѣвернаго реализма и умбрійской поэтичности, то произведенія другого умбрійца Piero della Francesca (1420—1492 гг.) представляютъ, напротивъ, яркій примѣръ вліянія Флоренціи на искусство остальной Италіи. Пьеро делла

Франческа въ самыхъ характерныхъ сторонахъ своего творчества является истиннымъ ученикомъ флорентійскихъ натуралистовъ. Хотя самый расцвѣтъ творчества Пьеро делла Франческа относится уже ко второй половинѣ XV столѣтія, но его произведенія по своему духу стоятъ въ ближайшемъ родствѣ съ флорентійскимъ натурализмомъ первой половины этого вѣка. Впервые онъ является во Флоренціи въ качествѣ помощника Доменико Венеціано. Вліяніе послѣдняго конечно, сильнѣе всего отразилось на Piero della Francesca, но также легко замѣтить въ его произведеніяхъ и слѣды вліянія Учелло и Андреа дель Кастаньо. Въ одной изъ первыхъ работъ Пьеро делла Франческа, его большомъ складнѣ въ Borgo S. Sepolcro съ изображеніемъ Мадонны della Misericordia и святыхъ ясно выступаютъ его связи съ флорентійскимъ искусствомъ. Въ лицѣ Мадонны въ сущности нѣтъ ничего идеальнаго, напротивъ это типъ горожанки, неособенно красивой, съ неправильными чертами лица, но фигура очерчена широкими линіями; что-то, напоминающее творчество Андреа дель Кастаньо, чувствуется въ грубоватой, крѣпкой фигурѣ св. Севастьяна на одной изъ боковыхъ створокъ, въ складкахъ плаща Мадонны, въ широкихъ пятнахъ свѣтотѣни, которыя такъ пластично выдѣляютъ всю фигуру. Вокругъ Мадонны подъ покровомъ ея плаща на колѣняхъ стоятъ вѣрующіе, прибѣгающіе къ ней съ мольбою. Ихъ пластичныя фигуры съ портретнымъ характеромъ удачно углубляютъ пространство. Глубина его чувствуется подъ навѣсомъ этого плаща. Это отъ Доменико Венеціано научился Пьеро делла Франческа нѣжными рефлексами освѣщать такія затѣненныя пространства. На пределлѣ складня изображены страсти Христовы на фонѣ ландшафтовъ съ глубоко уходящими далями. Они свидѣтельствуютъ объ интересѣ Piero della Francesca къ перспективѣ, и этотъ интересъ сближаетъ его также съ теоретиками флорентійскаго натурализма. По слѣдамъ Brunelleschi, положившаго начало теоріи линейной перспективы (Брунеллески открылъ точку схода и законы сокращенія уходящихъ линій), флорентійскіе художники съ особеннымъ увлеченіемъ отдавались изученію перспективы (недаромъ жалуется Vasari на ученость и теоретичность творчества Ucello, особенно увлекавшагося занятіями перспективой). Это увлеченіе перспективой было такъ сильно въ ту эпоху во Флоренціи, что эстетики того времени, сближая искусство съ перспективой, признали основными элементами искусства начала математики, а самое искусство признали „наукой“. Такія мысли выражены въ трактатѣ извѣстнаго гуманиста и художника Лео Баттиста Альберти, озаглавленномъ „О живописи“ и написанномъ въ 1436 г. То же самое дѣлаетъ

Леонардо да Винчи въ своемъ трактатѣ о живописи, написанномъ въ концѣ XV столѣтія. И Альберти и Леонардо да Винчи утверждаютъ, что начало живописи есть точка. Точка своимъ движеніемъ образуетъ линію, линія—поверхность, поверхности—тѣла, а изъ тѣлъ слагается композиція картины. Послѣ трактата Alberti, въ которомъ между прочимъ излагаются и основы перспективы, вторымъ по очереди является сочиненіе Пьеро делла Франческа Trattato de prospectiva pingendi, въ которомъ онъ опредѣляетъ „точку разстоянія", при помощи которой производятся нѣкоторыя перспективныя построенія, законы паденія тѣней и воздушной перспективы. Эти увлеченія математической основой искусства придаютъ творчеству Piero della Francesca иногда такой же теоретическій характеръ, какъ и образамъ Ucello и Castagno. На первый взглядъ фигуры кажутся окаменѣвшими. Онѣ очерчены слишкомъ опредѣленно. Главный интересъ, одушевляющій творчество Пьеро делла Франческа—это изображеніе пространства и человѣка въ этомъ пространствѣ. Онъ старается углубить пейзажъ, показать пространство залы, комнаты и въ этомъ углубленномъ пространствѣ пейзажа или зданія помѣстить группы людей. Въ этомъ отношеніи особенно характерно его „Благовѣщеніе", въ Перуджіи съ глубокой перспективой колоннады въ настоящемъ стилѣ ренессанса, или, фреска „Благовѣщенія" изъ Ареццо, съ лоджіей въ духѣ архитектуры Брунеллески. Въ „Благовѣщеніи" въ Arezzo ангелъ и мадонна представляютъ довольно мощныя, тяжелыя и плотно стоящія въ пространствѣ лоджіи фигуры. Можно уже на основаніи этого изображенія заключить, что въ творчествѣ Пьеро делла Франческа нѣтъ особенной, внутренней теплоты, но за то ему знакомы возвышенныя ноты. Эти образы не лишены извѣстной торжественности въ своей монументальности. Та же торжественность и монументальность чувствуется и въ большой иконѣ, изображающей Мадонну со святыми и колѣнопреклоненнаго передъ ней Урбинскаго Герцога Федериго (въ галлерeѣ Brera въ Миланѣ). Здѣсь фигуры очень гармонично связаны съ архитектурой, величавый характеръ которой уже предвѣщаетъ ясныя пропорціи Браманте, архитектора, въ творчествѣ котораго выражается расцвѣтъ ренессанса. Вообще значительность и мощь характеризуютъ образы Пьеро делла Франческа, какъ и всю первую эпоху тосканскаго реализма. Особенно ясно эти качества должны были выступить тамъ, гдѣ они казались наиболѣе умѣстны и гдѣ характеръ техники уже обусловливалъ широту стиля,—именно въ фресковой живописи. Самый характеръ дарованія Пьеро делла Франческа особенно подходилъ къ задачамъ фресковой живописи.

Типичный образецъ этого стиля представляетъ полная силы и монументальности фреска „Воскресенія Христова“ въ Borgo S. Sepolcro (рис. 78). Фигура Воскресшаго съ ея простыми сильными контурами очень выразительна; краснорѣчивъ уже простой контрастъ этой строго вертикальной фигуры и горизонтальныхъ линій гроба. Мощь чувствуется во всемъ изображеніи. Это, дѣйствительно, сверхъ-человѣкъ, побѣдившій самую смерть. Всѣ линіи обобщены, широки; та же широта и въ пейзажѣ съ его темными пятнами и простыми формами, отвѣчающими духу главной фигуры. Большой пластичностью отличаются фигуры спящихъ воиновъ, но въ нихъ чувствуется въ то же время и нѣкоторая жесткость очертаній, окаменѣлость, типичная для Пьеро делла Франческа. Но въ творчествѣ Пьеро делла Франческа есть одна черта, которая заставляетъ насъ забыть объ этой окаменѣлости образовъ, это элементъ свѣта, элементъ, связующій въ живописное единство и предметы и обнимающее ихъ пространство. Пьеро делла Франческа чрезвычайно искусно пронизываетъ свои пейзажи свѣтомъ, постепенно тающимъ въ даляхъ, и передаетъ вліяніе атмосферы на окраску; на 450 лѣтъ предвосхищаетъ онъ тѣ открытія, которыя были сдѣланы современными художниками пленеристами въ этой области. Картина для П. д. Франческа есть единство, не плоскости только, испещренной цвѣтными пятнами или линіями, но прежде всего—пространства, которое выражено посредствомъ уходящихъ перспективныхъ линій и пропитано воздухомъ и солнцемъ. По законамъ воздушной перспективы онъ смягчаетъ локальные тона, освѣщаетъ рефлексами тѣни и вмѣсто рѣзкихъ контрастовъ свѣта и тѣни, которые предметъ получаетъ въ замкнутомъ помѣщеніи дома или мастерской художника, онъ освѣщаетъ предметы разсѣяннымъ свѣтомъ, который падаетъ на предметы на открытомъ воздухѣ при немного облачномъ небѣ. Такимъ образомъ вмѣстѣ съ Пьеро делла Франческа родилась живопись въ настоящемъ смыслѣ этого слова, какъ вполнѣ самостоятельное искусство наряду съ скульптурой. Въ своемъ трактатѣ о перспективѣ П. д. Франческа говоритъ о томъ самомъ разсѣянномъ свѣтѣ, который мы называемъ пленэромъ, о смягченіи тоновъ по мѣрѣ удаленія предмета; въ своихъ картинахъ онъ передаетъ свѣтовые рефлексы, падающіе на поверхность воды, отраженія деревьевъ въ водѣ, и изображаетъ небо какъ воздушный сводъ, а не въ видѣ плоскаго занавѣса, какъ это было въ прежнихъ картинахъ. Прекрасно говоритъ Р. Мутеръ, объясняя эту сторону его творчества: „художники, живущіе въ густо заселенныхъ и тѣсно застроенныхъ большихъ городахъ, поневолѣ привыкаютъ разглядывать вещи вблизи и обра-

щать вниманіе на всѣ детали; Пьеро, стоя на горѣ своего родного города (Борго С. Сеполькро), видѣлъ только свѣтъ и пространство. Онъ видѣлъ солнце, медлившее надъ долиной, видѣлъ природу, то освѣщенную утреннимъ блескомъ, то полную знойнаго свѣта полудня, то погруженную въ мягкія сумерки. Его взоръ безпрепятственно скользилъ по безчисленнымъ холмамъ и блуждалъ въ необъятномъ пространствѣ. И такимъ образомъ обѣ эти задачи — задача пространства и задача свѣта — сдѣлались великими вопросами всей его жизни. Та же страна, гдѣ когда-то Францискъ сочинилъ свой гимнъ солнцу, даровала міру перваго пленэрнаго живописца". Уже въ Урбино, при дворѣ герцога Federigo онъ могъ познакомиться съ болѣе мощными масляными красками, которыя примѣнялись нидерландскими художниками; извѣстно, что одинъ изъ нихъ работалъ при дворѣ герцога. Эти краски съ примѣсью масла позволяли лучше передать силу свѣта и вліяніе воздуха на тона предмета. Два портрета, герцога Урбинскаго Federigo и его жены Battista Sforza (рис. 76 и 77), исполненные Piero della Francesca, представляютъ замѣчательные образцы его искусства въ этой области и въ передачѣ свѣтовыхъ эффектовъ. Эти характерные профильные портреты еще отражаютъ вліяніе медальнаго стиля Пизанелло; въ слабомъ рельефѣ выступаютъ лица, какъ и на портретахъ Доменико Венеціано, но фонъ сталъ уже совсѣмъ инымъ: вмѣсто сплошного синяго неба, виденъ уходящій далеко пейзажъ съ сѣроватыми нѣжными цѣпями горъ у горизонта, весь пропитанный воздухомъ и свѣтомъ. Характерными силуэтами выступаютъ лица на этомъ фонѣ хорошо обработанной богатой страны, прекрасно дополняющей характеристику лучшаго государя XV вѣка. Еслибъ нѣжные оттѣнки воздуха и свѣта не объединяли ихъ въ одно цѣлое съ окружающимъ ландшафтомъ, то они казались бы выпадающими изъ картины (до извѣстной степени обособленность лицъ отъ фона все же чувствуется и при этомъ условіи).

Но самымъ крупнымъ и значительнымъ произведеніемъ Пьеро делла Франческа является циклъ фресокъ въ церкви С. Франческо въ Ареццо, изображающій исторію Святого Креста. Художникъ представляетъ здѣсь смерть Адама. Вѣтвь, принесенная Сиѳомъ изъ рая отъ древа жизни, будучи посажена на могилѣ Адама, разростается въ большое дерево; изъ этого дерева впослѣдствіи былъ сдѣланъ крестъ, на которомъ распятъ Спаситель. Рядъ фресокъ, изображаетъ судьбу св. древа: то оно служитъ порогомъ іерусалимскаго храма, то оно лежитъ на днѣ моря. Царица Савская, посѣтивъ Соломона, узнаетъ это древо въ сту-

пени храма и пророчествуетъ о его судьбѣ. Оно не теряетъ своей чудодѣйственной силы и послѣ смерти Спасителя, императоръ Константинъ символомъ этого креста побѣждаетъ язычниковъ, Елена, мать Константина, вновь находитъ св. крестъ; но царь персидскій Хозрой, напавъ на Византію, захватилъ эту святыню какъ добычу, и только императоръ Византійскій Гераклій, побѣдивъ Хозроя, возвращаетъ крестъ въ Византію. Всѣ эти моменты въ исторіи св. креста даютъ содержаніе фрескамъ Пьеро делла Франческа. Но главная особенность этихъ фресокъ заключается не въ глубокой передачѣ внутренняго религіознаго характера темы, а въ чисто живописныхъ достоинствахъ изображеній и прежде всего въ какомъ то свѣтящемся колоритѣ; свѣтъ разлитъ повсюду на фигурахъ и въ пейзажѣ, какъ будто въ эту часть церкви (хоръ) повѣяло черезъ открытое окно весеннимъ яснымъ свѣтомъ и воздухомъ. Но увлекаясь пластичностью фигуръ, передачей озаряющаго ихъ свѣта, Пьеро делла Франческа является сравнительно сдержаннымъ въ изображеніи внутренняго чувства—его образы умѣренно спокойны, какъ напр. въ церемоніальной картинѣ, изображающей царицу Савскую и ея свиту предъ порогомъ Соломонова храма. Наиболѣе жизненной стороной этого изображенія является реализмъ костюма и типовъ, отражающій вліяніе свѣтскаго придворнаго искусства той эпохи. Эти черты быта, придающія картинѣ жизненность и живописность, невольно увлекаютъ Пьеро делла Франческа. Онъ изображаетъ историческую сцену въ живописныхъ краскахъ и формахъ современной хорошо ему знакомой эпохи. Красота реальной формы замѣняетъ для него историческую правду. Но самое главное для Пьеро делла Франческа это изобразить пространство, ландшафтъ или пышный залъ и въ этомъ пространствѣ поставить прочно и умѣло свои фигуры и объединить эти фигуры съ пространствомъ воздушнымъ серебристымъ и свѣтящимся эфиромъ, который разлитъ повсюду. Это увлеченіе односторонними, чисто формальными задачами, характеризуетъ почти всѣ фрески въ церкви С. Франческо въ Ареццо, и оно типично для ученика флорентійскихъ натуралистовъ. Особенно замѣтна эта связь съ Флоренціей въ изображеніи битвы Хозроя съ Геракліемъ и въ изображеніи Константина, преслѣдующаго Максенція. Сумятица битвы передана болѣе жизненно, чѣмъ въ битвахъ Учелло. Здѣсь есть мотивы, полные правды, мѣткости и драматизма, но точно чары сна пронеслись надъ этими людьми: всѣ они точно застыли въ своихъ позахъ и кажутся заколдованными и какъ бы окаменѣлыми. Эта окаменѣлость формъ чувствуется и въ ландшафтѣ съ его опредѣленными жесткими, точно изъ дерева выпиленными ли-

ніями. Стремленіе художника найти формулу для выраженія глубины придаетъ композиціи и линіямъ пейзажа теоретическій искусственный характеръ. Но въ общемъ образы Пьеро делла Франческа въ фрескахъ въ Arezzo очень выразительны. Въ его талантѣ преобладаетъ эпическая сторона. Онъ дѣйствуетъ скорѣе общимъ впечатлѣніемъ, чѣмъ деталями. Психологія фигуры преобладаетъ здѣсь надъ психологіей лица. Какъ выразительны и мощны нагія фигуры въ фрескѣ, изображающей смерть Адама и его погребеніе (рис. 80). Эти одряхлѣвшіе Адамъ и Ева и окружающіе ихъ потомки—это настоящіе „возрасты жизни". Есть что то красивое въ этомъ стилѣ, который опускаетъ всѣ детали въ реалистично-анатомическомъ рисункѣ и передаетъ лишь главныя общія линіи, сообщая особый идеальный характеръ фигурамъ. Художникъ изобразилъ здѣсь жизнь природы и людей въ этой природѣ, которые также первобытны, какъ она сама; въ реальныхъ частностяхъ натуры онъ почувствовалъ глубоко эту общую первобытную сущность, которая лежитъ въ основѣ всего живущаго, и выдѣлилъ ее своими сильными опредѣленными линіями, опуская все ненужное, мелкое. Такимъ образомъ Пьеро делла Франческа, примыкая къ теоретическому флорентійскому натурализму съ его стремленіемъ выяснить архитектонику фигуры (такъ сильно выступающимъ у Учелло и Кастаньо, въ противоположность увлеченію живописной стороной міра на сѣверѣ Италіи), возвышаетъ монументальность флорентійскихъ образовъ въ связи съ эпичностью пониманія до идеально-декоративнаго оттѣнка. Эта декоративность стиля ясно выступаетъ, напримѣръ, въ женщинѣ, такъ примитивно и наивно выражающей свое горе при погребеніи Адама или въ странномъ существѣ, оцѣпенѣвшемъ и загадочномъ, какъ египетскій сфинксъ, среди потомковъ, окружившихъ умирающаго патріарха. Такимъ фигурамъ могли бы позавидовать лучшіе изъ современныхъ символистовъ. Тотъ же героически - эпическій стиль проявляется и въ изображеніи физическихъ усилій въ фрескѣ, представляющей поднятіе св. древа со дна моря. Эти простолюдины-богатыри, поднимающіе страшную тяжесть вѣкового древа,— это символъ самого труда удивительно простой, сильный и глубокій (рис. 81).

Эпическій талантъ по существу, Пьеро делла Франческа становился драматичнымъ и лирическимъ въ той сферѣ, которая считается самой типичной стороной его творчества — т. е. въ сферѣ свѣта, который былъ для него не только средствомъ освѣщенія предметовъ, но и элементомъ психологическимъ, мистически одухотворяющимъ реальность. Подобно Рембранту Пьеро

делла Франческа умѣлъ въ изображеніи внѣшняго міра, на который, казалось, онъ преимущественно обращалъ свое вниманіе, глубоко почувствовать мистическую сущность явленія и выразить ее просто, безъ всякаго подчеркиванія, какъ напр. въ замѣчательной фрескѣ, изображающей сонъ императора Константина (рис. 79). Императору снится ангелъ, держащій передъ нимъ крестъ, символомъ котораго онъ долженъ побѣдить язычниковъ. Отъ этого креста исходитъ свѣтъ, озаряющій самого летящаго сверху ангела, пологъ палатки, фигуры спящаго царя и его слуги, точно погруженнаго въ грезы полусна. Свѣтъ скользитъ по шлемамъ и вооруженію двухъ часовыхъ, стоящихъ у входа въ палатку, темныхъ и недвижныхъ, какъ колонны. Въ этомъ свѣтѣ, такъ красиво озарившемъ мракъ ночи, все превращается дѣйствительно въ видѣніе, полное таинственности и чудесъ. Пьеро делла Франческа предваряетъ въ этой фрескѣ одно изъ самыхъ замѣчательныхъ созданій Рафаэля въ Ватиканѣ. Фреска Рафаэля „Освобожденіе Петра изъ темницы" съ чуднымъ эффектомъ свѣта отъ сіяющаго ангела и факеловъ стражи, вѣроятно, отражаетъ слѣдъ вліянія какой-нибудь сходной по мотиву фрески Пьеро делла Франческа, украсившаго раньше Рафаэля фресками какъ разъ ту же комнату папскаго дворца. Но произведенія Пьеро делла Франческа были сбиты, чтобъ уступить мѣсто творчеству Рафаэля. Мистика свѣта вноситъ иногда въ композицію Пьеро делла Франческа и оттѣнокъ лиризма, какъ напр. въ чудной картинѣ, изображающей поклоненіе Мадонны и ангеловъ Младенцу (въ Лондонѣ). Вся картина объединена однимъ общимъ свѣтомъ, который носитъ какой то серебристый оттѣнокъ, такъ что нѣкоторые полагаютъ, что Пьеро делла Франческа хотѣлъ изобразить лунное освѣщеніе; во всякомъ случаѣ этотъ свѣтъ смягчаетъ цвѣтовую силу красокъ и объединяетъ ихъ всѣ вмѣстѣ въ одно живописное цѣлое. Всюду проникая, таинственно дрожащій, онъ озаряетъ самые темные закоулки и мѣста; точно статуи стоятъ озаренныя имъ фигуры. Окутанный голубоватыми сумерками уходитъ вдаль пейзажъ съ извивающейся рѣчкою. Изященъ и нѣженъ въ поэтическомъ сіяніи обликъ Мадонны. На всемъ лежитъ печать лиризма, идиллическаго самоуглубленія. Особенно прелестны ангелы-дѣвушки въ свѣтлыхъ одеждахъ, съ шапками бѣлокурыхъ волосъ, украшенные драгоцѣнными ожерельями. Это настоящее воплощеніе юности и граціи. Они славятъ своимъ пѣніемъ и музыкой Младенца.

Пьеро делла Франческа принято называть первымъ пленэристомъ, потому что онъ умѣетъ передавать свѣтъ и воздухъ, потому что онъ вводитъ въ тѣни свѣтовой рефлексъ, но его тѣни

сѣры сравнительно съ многоцвѣтными тѣнями пленэристовъ 19-го вѣка. Эта однотонность тѣней при цвѣтовой силѣ остальныхъ тоновъ сближаетъ его фрески и въ отношеніи колорита съ стилемъ декоративной живописи (въ духѣ Пювисъ-де-Шаванна), который проявляется и въ его контурахъ. Вмѣстѣ съ флорентійскими натуралистами онъ вырабатываетъ грамматику европейской живописи, при этомъ онъ далеко превосходитъ своихъ учителей: Учелло въ чуткости къ внутренней жизни предметовъ, въ свѣжести мотивовъ, Кастаньо въ изображеніи пространства, Доменико въ передачѣ свѣта. Но страннымъ образомъ, вліяніе Пьеро д. Франческа почти не отразилось въ тосканскомъ искусствѣ; можетъ быть, это объясняется тѣмъ, что главныя его произведенія находились въ Умбріи, лежащей въ сторонѣ, отъ культурныхъ центровъ, но еще болѣе значенія имѣлъ въ этомъ случаѣ тонкій и сложный характеръ его задачъ. Въ своихъ художественныхъ цѣляхъ Пьеро д. Франческа далеко опередилъ своихъ современниковъ. Онъ первый изъ всѣхъ итальянскихъ художниковъ стремится уловить мистику свѣта, одухотворить имъ все матеріальное. Пьеро д. Франческа говоритъ при этомъ исключительно черезъ *форму*, религіозная идея, совершенно утратила для него значеніе или преобразилась въ совершенно новую вѣру: въ выразительную красоту и значительность видимой формы, какъ главнаго содержанія искусства. Его вліяніе все же больше отразилось въ Умбріи, чѣмъ въ Тосканѣ. Къ его творчеству въ третьей четверти XV столѣтія примыкаетъ Умбріецъ Melozzo da Forlí, который такъ же хорошо умѣетъ чувствовать свѣтъ и солнце. Но настоящій преемникъ Пьеро д. Франческа въ исторіи итальянской живописи явился лишь въ XVI вѣкѣ; то былъ Корреджіо, поэтъ свѣтотѣни.

Литература: A. Venturi Gentile da Fabriano e il Pisanello (критич. изд. текста Vasari съ примѣчаніями) 1896.—Colosanti Gentile da Fabriano (итал.).—Hill Pisanello (англ.).—I. Schlosser Ein veronesiches Bilderbuch und die Höfische Kunst d. XIV Jahrh.—Jahrbuch. d. Kunstsamml. d. A. H. Kaiserhauses B. XVI Wien.—F. Witting Piero dei Franceschi (нѣм.).—W. Waters Piero della Francesca (англ.).

Фра Джованни Анжелико да Фьезоле.

S. Marco во Флоренціи. Доминиканскій орденъ въ нач. XV в. и Fra B. Angelico. Его связь съ стилемъ trecento и миніатюръ. Пребываніе въ Кортонѣ. „Вѣнчаніе Богородицы“ и „Страшный Судъ“. Реализмъ и просвѣтленная красота. Образы ангеловъ. Схоластическо-богословскій элементъ. Стиль Angelico. Монастырь S. Marco. Люнетты дворика. Изображеніе Голгофы. Мистицизмъ. Фрески келій. Angelico и quattrocento. Фрески въ Орвіето и Римѣ. Общій характеръ творчества Анжелико.

(1387—1455).

Если, посѣтивъ Флоренцію, вы захотите испытать во всей силѣ обаяніе старины, почувствовать полетъ великихъ тѣней, которыя когда то были плотью и кровью и придавали жизнь и смыслъ безмолвнымъ камнямъ, идите въ монастырь, теперь музей, S. Marco. Здѣсь въ общемъ все еще осталось такъ, какъ было и въ 15-мъ вѣкѣ. Тѣ же дворики, поросшіе зеленью, окруженные портиками Микелоццо, тѣ же рефекторіи—трапезныя монаховъ, тѣ же узкіе корридоры и крохотныя кельи дормиторіума, гдѣ жили братья доминиканцы. Три славныхъ имени встанутъ передъ вами, лишь только вы вступите подъ эти своды. Здѣсь въ атмосферѣ мира и тишины вынашивали свои чувства, образы и мысли Фра Джованни да Фьезоле, Фра Бартоломмео и Саванарола. Свѣтозарная кротость, гармонія величія, благородства и красоты, пламенѣющая страсть—такъ различны были основныя ноты, опредѣлявшія духовный обликъ каждаго изъ нихъ. Но эти своды католическаго монастыря, подъ которыми текли ихъ дни, объединяютъ ихъ болѣе чѣмъ внѣшней связью. Всѣ трое были необычайно яркими выразителями лучшихъ сторонъ католическаго идеала, какъ разъ тѣхъ, въ которыхъ онъ, дѣйствительно, являлся всемірнымъ, общечеловѣческимъ, въ которыхъ выражалась его культурная цѣнность. Мы обратимся теперь къ изученію творчества перваго по времени изъ этихъ трехъ обитателей S. Marco, изобразителя ангельскихъ образовъ и настроеній, доминиканца

Fra Giovanni da Fiesole, брата Джованни изъ Фьезоле, уже черезъ 20 лѣтъ по смерти прозваннаго Angelico и Beato, ангельскимъ и блаженнымъ.

Въ началѣ 15-го в. орденъ доминиканцевъ переживалъ особый моментъ въ своей исторіи въ связи съ явленіями, вообще потрясшими тогда католическую церковь. То была эпоха Великаго Раскола въ исторіи католицизма, соперничества нѣсколькихъ папъ и глубокаго паденія церковныхъ нравовъ. Въ то же время въ разныхъ странахъ Европы уже появлялись предшественники реформаціи, а въ самой Италіи свѣтское по духу движеніе гуманизма и ренессанса грозило въ корень подорвать вліяніе церковно-схоластическихъ идеаловъ и постепенно захватить тѣ позиціи, гдѣ раньше господствовала исключительно католическая церковь. Орденъ доминиканцевъ, ученыхъ проповѣдниковъ и творцовъ католической схоластики и догмы, призванный съ церковной и университетской каѳедры разъяснять истины вѣры и вести борьбу съ ересями, повидимому, предугадывалъ приближеніе опасности. Всегда ревностно занимаясь наукой и литературой, чтобы сохранить господство надъ умами, доминиканцы не могли пренебречь и искусствомъ—этимъ мощнымъ средствомъ воспитывать, трогать и возвышать душу, пріобщать ее къ высшимъ созерцаніямъ. Они разрабатывали детально программы для художниковъ, украшавшихъ ихъ церкви, и сами выдвинули изъ своей среды рядъ видныхъ художниковъ, оказавшихъ сильное вліяніе на развитіе итальянскаго искусства. Въ своемъ монастырѣ во Флоренціи S. Maria Novella доминиканцы въ 14 в. въ фрескахъ т. называемой Испанской Капеллы выразили сущность католическаго міросозерцанія, могущество церкви и значеніе доминиканскаго ордена. Здѣсь они старались въ аллегорическихъ образахъ искусства раскрыть всю глубину доминиканской схоластики, показать, что путь къ спасенію возможенъ лишь черезъ посредство доминиканцевъ; повидимому, это выясненіе принциповъ и подсчетъ силъ со стороны схоластики были вызваны какъ протестъ уже начавшимъ опредѣляться въ Италіи какъ разъ въ 14-мъ вѣкѣ основамъ новой свѣтской философіи и поэзіи, развивавшейся въ направленіи, указанномъ Петраркой и Боккачіо. Но сохранить господство отживавшихъ идеаловъ было не подъ силу даже многотысячной арміи доминиканцевъ. Въ то же время внутреннее разложеніе церкви въ эпоху Великаго Раскола выразилось прежде всего въ нравственномъ упадкѣ монашества, и особенно нищенствующихъ орденовъ, къ числу которыхъ относятся и доминиканцы. Но въ годину общаго паденія тѣмъ ярче выдѣлялись не-

многіе избранники, замѣтившіе во время бѣду и пришедшіе на помощь церкви. Такова была замѣчательная итальянская святая, Екатерина Сіенская, слабая простая дѣвушка, исполненная мистической экзальтаціи и лиризма и въ то же время дававшая практичные разумные совѣты правителямъ и папамъ. Она первая начала борьбу съ распущенностью монашества, и прежде всего монахинь доминиканокъ. Слѣдуя за ней, еще два замѣчательныхъ доминиканца, Giovanni Dominici и Fra Antonino, преобразовали доминиканскіе монастыри и совершенно обновили орденъ. Для возстановленія строгой жизни по церковнымъ правиламъ былъ основанъ цѣлый рядъ новыхъ доминиканскихъ монастырей, въ Кортонѣ, Фьезоле, Венеціи, Луккѣ, Пизѣ. Воспитателемъ молодыхъ монаховъ въ новомъ духѣ былъ ученикъ Dominici, исполненный христіанской кротости, Lorenzo da Ripafratta. Подъ вліяніемъ пылкой и мистической вѣры Екатерины Сіенской снова оживаетъ религіозное чувство въ обществѣ. Идя навстрѣчу этимъ настроеніямъ массъ, доминиканцы снова укрѣпляютъ свою связь съ ними. Схоластика и догматизмъ въ ихъ средѣ уступаютъ мѣсто внутреннему самоуглубленію. Кроткій лирическій характеръ чувства, вдохновенная мистичность замѣняютъ фанатизмъ и сухую отвлеченность. Полное отреченіе отъ міра, кроткій и полный глубочайшаго смиренія аскетизмъ, стремленіе всегда взирать на Христа и достигнуть соединенія съ Нимъ—вотъ типичныя черты новаго доминиканскаго настроенія. Въ атмосферѣ такого настроенія, возникшаго въ доминиканскомъ кругу почитателей Екатерины Сіенской, воспитался и Fra Giovanni da Fiesole, въ міру Guido, происходившій изъ тосканской провинціи Mugello (родина Giotto) и вмѣстѣ съ братомъ Бенедетто вступившій 20-ти лѣтъ отъ роду въ 1407 г. въ доминиканскій монастырь въ Фьезоле, близъ Флоренціи, гдѣ проповѣдывалъ обновитель доминиканскаго ордена Giovanni Dominici, куда тремя годами раньше вступилъ и Antonino, впослѣдствіи знаменитый архіепископъ Флоренціи, типичный представитель новаго религіознаго настроенія, пользовавшійся огромнымъ моральнымъ вліяніемъ во Флоренціи. Antonino и Fra Giovanni всегда были связаны тѣсной дружбой. Въ качествѣ юнаго послушника Fra Giovanni былъ посланъ въ Кортону, въ Доминиканскій монастырь подъ руководство Lorenzo da Rippafratta, который наставлялъ молодежь въ богословіи и правилахъ монашеской жизни. Такимъ образомъ Fra Giovanni испыталъ на себѣ непосредственно вліяніе самихъ вождей новаго религіознаго движенія, которое нашло себѣ яркое и въ высшей степени типичное выраженіе въ образахъ его творчества. Но, являясь выраженіемъ но-

ваго доминиканства, творчество Fra Beato Angelico заключаетъ въ себѣ въ то же время и много субъективныхъ элементовъ, которые если и возникли въ связи съ тѣми же религіозными вліяніями, то приняли въ его душѣ вполнѣ своеобразную окраску. Великій мистикъ-поэтъ, Angelico глубоко субъективенъ; въ концѣ концовъ его тонкая свѣтлая мистика шире чистаго доминиканства. Этотъ субъективный свѣтъ творческаго духа художника и поднимаетъ его произведенія на высоту общечеловѣческаго надъ узкимъ уровнемъ спеціально доминиканскихъ симпатій, которыя порой въ весьма наивной формѣ выступаютъ въ его творчествѣ.

Повидимому, еще въ міру Fra Giovanni изучалъ искусство живописи; возможно, что онъ учился у одного изъ послѣднихъ джоттистовъ. Въ его образахъ и краскахъ есть порою общія черты съ типами Lorenzo Monaco и особенно Masolino. Но послѣдній былъ лишь четырьмя годами старше Angelico и едва ли могъ быть его учителемъ; скорѣе такимъ общимъ учителемъ многихъ молодыхъ художниковъ нач. 15-го в. былъ Starnina, о которомъ мы имѣемъ лишь слабое представленіе по сильно разрушеннымъ фрескамъ въ одной капеллѣ въ ц. S. Croce во Флоренціи. Икона въ галлереѣ Pitti (сильно переписанная и попорченная), изображающая мадонну, Крестителя и трехъ наиболѣе популярныхъ святыхъ доминиканскаго ордена: св. Доминика, Петра-мученика и Ѳому Аквинскаго, представляющая, вѣроятно, одно изъ первыхъ произведеній Angelico, подтверждаетъ эту связь Angelico съ искусствомъ конца XIV в. Фигуры носятъ связанный характеръ и не совсѣмъ твердо стоятъ на землѣ, движенія робки, типы безличны и отражаютъ скорѣй связь художника съ школой, чѣмъ индивидуальный характеръ его творчества. Другія раннія произведенія Beato Angelico позволяютъ думать, что фрески Orcagna въ ц. S. Maria Novella также не остались безъ вліянія на Angelico. Въ идеально-чистыхъ образахъ и настроеніяхъ ангеловъ и святыхъ Орканьи Angelico находилъ черты, родственныя его собственному идеалу и настроенію.

Есть много основаній полагать, что, вступивъ въ монастырь, онъ подобно своему брату, тоже живописцу, занимался исполненіемъ миніатюръ въ церковныхъ книгахъ. Искусство миніатюрной живописи, процвѣтавшее въ доминиканскихъ монастыряхъ (этому искусству особенно покровительствовалъ и самъ Giovanni Dominici), онъ могъ легко перенять отъ другихъ опытныхъ въ этомъ дѣлѣ братьевъ. Хотя въ извѣстныхъ до сихъ поръ рукописныхъ книгахъ и нѣтъ возможности указать миніатюры, несомнѣнно принадлежащія Beato Angelico, но о его усиленныхъ

занятіяхъ миніатюрой, областью, гдѣ его искусство могло быть прежде всего полезно ордену, свидѣтельствуетъ уже стиль большинства живописныхъ работъ его. Онѣ долго отличаются подборомъ свѣтлыхъ тоновъ, эмалевой гладкостью письма, тонкостью и изяществомъ рисунка, небольшими размѣрами; и много времени прошло, прежде чѣмъ онъ освоился съ фигурами болѣе крупныхъ размѣровъ и условіями болѣе широкаго стиля фресковой живописи. Типичнымъ образцомъ этого миніатюрнаго стиля могутъ служить работы, которыми Angelico украсилъ небольшіе реликвіаріи (ковчеги для мощей) для монастыря S. Maria Novella. На одномъ изъ нихъ (рис. 82) въ изящной готической рамѣ изображена мадонна съ младенцемъ, называемая „della Stella" по звѣздѣ, украшающей ея плащъ, именно ту часть его, которой накрыта голова; вѣнецъ звѣздъ обрамляетъ образъ мадонны, а за ними на откосѣ рамы изображены ангелы, поклоняющіеся Богоматери. Образы Angelico въ этомъ созданіи полны какой то неземной ясной прелести, кротости и чистоты. По тонкости рисунка и выраженія, по совершенству исполненія это настоящій перлъ миніатюрной живописи. Мадонна della Stella показываетъ намъ, какого высокаго мастерства достигъ уже B. Angelico въ этомъ миніатюрномъ родѣ, когда задачи болѣе обширныя еще во многомъ затрудняли художника. Также обаятельны тонкія изящныя фигурки „Благовѣщенія", украшающаго другой реликвіарій. Ангелъ съ радужными крыльями въ златотканной ризѣ, съ язычкомъ краснаго пламени надъ бѣлокурой шапкой пушистыхъ волосъ, въ порывистомъ движеніи склоняется передъ такою же тонкою и гибкой и еще совсѣмъ готической фигуркой Богоматери; настроеніе нездѣшней чистоты и смиренія проникаетъ эти образы, форма и выражаемое ею чувство здѣсь такъ цѣльно сливаются другъ съ другомъ, что обаяніе и поэзію этого созданія почувствуютъ и оцѣнятъ даже люди равнодушные къ религіозной живописи. И притомъ какой радостью и свѣтомъ проникнуты эти чистыя видѣнія брата Giovanni: точно отзвукъ античной жизнерадостности проникаетъ эту новую мистику католицизма, смѣнившую мрачный аскетизмъ средневѣкового христіанства. Легко и безболѣзненно, на радужныхъ крыльяхъ поднимается фантазія Angelico въ сферу райскихъ свѣтлыхъ красокъ, розовыхъ, свѣтлоголубыхъ и золотыхъ тоновъ, въ кругъ эфирныхъ чистыхъ образовъ и блаженно ясныхъ, гармоническихъ, какъ музыка небесъ, настроеній. Эти чувства и грезы, типичныя для доминиканства въ нач. XV в., могли только окрѣпнуть и развиться среди тѣхъ внѣшнихъ условій, въ которыхъ протекала жизнь Angelico въ первое время послѣ постриженія. Такъ какъ въ связи съ распрями, возникшими на почвѣ церков-

наго раскола, доминиканцы Фьезоле должны были надолго покинуть эту мѣстность и искать себѣ пріюта сначала въ Фолиньо, а затѣмъ въ Кортонѣ, то и В. Angelico провелъ цѣлыхъ 10 лѣтъ въ уединенной Кортонѣ. Здѣсь, на границѣ съ тихой Умбріей, вдали отъ шумныхъ центровъ жизни, на вершинѣ холма, гдѣ лежитъ Кортона, царя надъ окружающей долиной знаменитаго въ исторіи Тразименскаго озера, могли возникнуть и созрѣть въ душѣ Анжелико нѣжные и чистые тона его религіозныхъ созерцаній и чувствъ. Эта мѣстность Итали нѣжнымъ характеромъ и поэзіей своихъ красокъ и линій особенно способна вызывать въ душѣ настроенія мира, тишины, то туманно нѣжнаго, то ясно-радостнаго лиризма, и склонность къ религіозному мечтанію находитъ здѣсь себѣ особенно благопріятную почву. Красоты этого пейзажа замѣтилъ и Angelico, какъ видно изъ одной его картинки-пределлы въ Кортонѣ, гдѣ представлена типичная гладь Тразименскаго озера и цѣпь окружающихъ горъ. Оттѣнокъ нѣжнаго религіознаго лиризма особенно типиченъ для духовной жизни сосѣдней Умбріи, родины Францисканства и такихъ художниковъ, какъ Gentile da Fabriano, Перуджино и Рафаэль. По сосѣдству, въ Assisi, В. Angelico могъ познакомиться въ церкви св. Франциска съ главными созданіями религіозной живописи двухъ предыдущихъ столѣтій, съ образами Чимабуэ и Джотто и особенно родственныхъ съ Angelico по наивности, благочестію и лиризму сіенскихъ мастеровъ, Simone Martini, Lorenzetti. Нѣтъ спора, что такая обстановка могла быть особенно благопріятна для развитія великаго поэта мистицизма, какимъ былъ по природѣ В. Angelico, особенно, если имѣть въ виду, что среди этихъ условій онъ прожилъ отъ 20-го до 30-го года своей жизни, т. е. тотъ періодъ, когда опредѣляются главныя черты духовнаго облика человѣка.

Установить точно хронологію большинства иконъ Beato Angelico нѣтъ возможности. Мнѣнія изслѣдователей часто рѣзко расходятся въ этомъ случаѣ. Къ десятилѣтнему періоду пребыванія художника въ Кортонѣ возможно отнести изъ дошедшихъ до насъ произведеній развѣ только разсмотрѣнный выше триптихъ (въ галлерѣ Pitti) съ изображеніемъ мадонны и святыхъ. Слѣдующій періодъ творчества Angelico связанъ съ пребываніемъ его въ Фьезоле, когда по окончаніи церковныхъ распрей, доминиканцы снова получили возможность возвратиться въ свой родной монастырь св. Доминика, расположенный на вершинѣ горы, откуда открывается видъ на Флоренцію, несравненный по красотѣ. Здѣсь провелъ Анжелико 18 лѣтъ, до 1436 г. Къ этому періоду относятся разсмотрѣнные выше реликвіаріи, исполненные для ц.

S. Maria Novella, и множество другихъ произведенiй Beato Angelico, находящихся теперь въ галл. Uffizi, въ Акад. Худож. во Флоренцiи и въ европейскихъ музеяхъ внѣ Италiи. Своей изящной миніатюрной техникой онъ исполняетъ въ это время настоящiе перлы живописной красоты и тонкой выразительности. Среди нихъ въ особенности выдѣляются произведенiя, изображающiя вѣнчанiе Христомъ Богоматери и Страшн. Судъ. Эти два сюжета B. Angelico изображалъ нѣсколько разъ. Особенно извѣстны его „Вѣнчанiе Богоматери" въ Луврѣ и Uffizi, и „Страшный Судъ" въ Акад. Художествъ во Флоренцiи и въ Берлинѣ (K. Fr. Museum). „Вѣнчанiе Богоматери" въ Uffizi многiе считаютъ лучшимъ созданiемъ Beato Angelico. Оно было написано имъ для монастыря Картезiанцевъ въ Val d'Ema, S. Maria Nuova (рис. 83) На фонѣ блистающихъ, какъ солнце, золотыхъ лучей изображена Богоматерь и Христосъ, вставляющiй перлъ въ ея корону, кругомъ сонмъ святыхъ и ангеловъ, чистыхъ, изящныхъ въ очертанiяхъ. Вся композицiя полна гармонiи, законченности, равновѣсiя въ частяхъ. и превосходно передаетъ глубину воздушнаго пространства: искусно расположены въ немъ группы предстоящихъ; рядомъ постепенныхъ переходовъ они уводятъ взоры зрителя къ центру и производятъ впечатлѣнiе безчисленнаго сонма; ангелы, подвигаясь поступью воздушно легкаго танца, смыкаютъ свой хороводъ и опять расходятся; они славятъ музыкой торжественный моментъ; звуки трубъ, арфы и вiолы сливаются въ небесную гармонiю. Всѣ просвѣтлены свѣтомъ, исходящимъ отъ центра. Вся картина представляетъ въ высшей степени гармоническую гамму свѣтло-голубыхъ, желтыхъ, розовыхъ тоновъ, объединенныхъ отблескомъ золота, которымъ искусно подмалевана вся плоскость картины. Это свѣтлый праздникъ въ облакахъ, который открывается, какъ лучезарное видѣнiе, передъ взоромъ мистика художника. Его образы полны блаженной ясности и чистоты, которая какъ будто уже не допускаетъ, что есть еще что-нибудь противоположное ей, мрачное, грѣховное. Это настоящiя „поля блаженныхъ", со всей цѣльностью этого пропитаннаго свѣтомъ мiросозерцанiя, не знающаго раздвоенiя на добро и зло, столь присущаго средневѣкому аскетизму. Въ лучезарности этихъ красокъ, дающей право считать B. Angelico замѣчательнымъ и вполнѣ своеобразнымъ колористомъ, въ изящной гибкости этихъ очертанiй, точно проведенныхъ натрѣлою рукой вазоваго живописца древности, чувствуется обаянiе античнаго духа, пережившаго вѣка, чтобы вновь неожиданно и безсознательно проявиться въ видѣнiяхъ доминиканскаго

монаха и придать даже отчасти свою окраску идеаламъ чуждой религіи. Религіозный характеръ искусства B. Angelico, перевѣсъ духовнаго надъ тѣлеснымъ въ его произведеніяхъ связываетъ его творчество со средневѣковымъ искусствомъ. При первомъ взглядѣ его творчество кажется естественнымъ продолженіемъ традицій сіенской школы и послѣднихъ джоттистовъ, случайнымъ пережиткомъ прошлаго среди чуждыхъ ему явленій иного вѣка. Но односторонность такой характеристики станетъ ясной, если обратить вниманіе на формальную сторону его произведеній. Конечно, его образы вышли изъ школы послѣднихъ джоттистовъ, но при всемъ однообразіи очертаній, постоянно повторяющихъ ту или другую типическую схему, какая тонкая игра оттѣнковъ, придающихъ каждому лицу что-то свое неуловимое даже въ выраженіи всѣмъ общаго чувства! Чуткость къ внѣшней красотѣ, гармоничному равновѣсію и законченности цѣлаго, — къ этимъ эстетическимъ идеаламъ искусства Возрожденія, показываетъ, что B. Angelico былъ человѣкомъ именно 15 в. и по праву занимаетъ мѣсто въ исторіи искусства ранняго ренессанса, несмотря на средневѣковой церковный характеръ его идеаловъ. Во всякомъ случаѣ этимъ идеаламъ была придана совершенно новая окраска, ясная и радостная, отражающая жизненность и ясность настроеній людей новой эпохи. Изображеніе пространства съ примѣненіемъ перспективы также ясно говоритъ о вліяніи искусства Brunelleschi и Masaccio на B. Angelico.

„Страшный Судъ“ былъ также одной изъ главныхъ темъ въ творчествѣ Fra Beato Angelico. Одна изъ такихъ иконъ изъ монастыря degli Angeli находится теперь въ Акад. Худож. во Флоренціи. Налѣво отъ Христа изображены грѣшники, которыхъ демоны гонятъ въ адовы врата, и самый адъ съ семью разсѣлинами, въ которыхъ, какъ въ котлахъ, мучаются грѣшники. Повидимому, въ композиціи этой части картины отразилось вліяніе поэмы Данте, образы которой оставили глубокій слѣдъ въ народныхъ представленіяхъ. Но изображеніе адскихъ ужасовъ у Angelico носитъ наивный характеръ. Отчетливо добросовѣстныя корчи и гримасы грѣшниковъ и демоны, съ добродушнымъ увлеченіемъ производящіе свою адскую работу, не способны вселить ужасъ, а вызываютъ лишь улыбку зрителя. Но если адъ и зло въ ихъ трагизмѣ—темы, чуждыя Angelico, то какъ поэтъ свѣтлаго рая онъ проявляетъ самыя субъективныя и тонкія стороны своего дарованія. Икона эта была написана для монастыря, и мысль о монашествѣ, какъ единственно вѣрномъ средствѣ достигнуть спасенія, наивно отразилась въ той особенности иконы, что

всѣ міряне въ ней изображены въ аду, а рай наполненъ исключительно монахами и при томъ доминиканскаго ордена. Ангелы привѣтливо и ласково обнимаютъ праведниковъ и проводятъ ихъ къ блаженствамъ рая (рис. 84). Свѣтлымъ хороводомъ движутся они по сочному зеленому лугу, усѣянному пестрыми цвѣтами, и въ вратахъ небеснаго Іерусалима лучи высшаго блаженства озаряютъ праведныя души. Этотъ жизнерадостный лугъ и граціозный дѣтски радостный хороводъ изображенъ и въ другой картинѣ „Страшнаго Суда“ Angelico въ Берлинѣ, гдѣ особенно красивы гибкіе абрисы ангельскихъ фигуръ и изящно изогнутая линія свѣтлаго хоровода. Съ каждымъ новымъ созданіемъ Angelico достигаетъ все большей красоты въ волнистыхъ линіяхъ композиціи, въ гибкихъ абрисахъ фигуръ, ихъ длинныхъ и текучихъ одеждъ, въ граціозно мѣрныхъ и одушевленныхъ извнутри движеніяхъ. Этой стильной красотой отмѣчены и небольшія картинки Angelico на сюжеты изъ евангелія и житій святыхъ, служившія пределлами къ его большимъ иконамъ. Особенно красивы сцены изъ пределлы къ Вѣнчанію Богоматери, напр., сцена нареченія имени Крестителю (рис. 85), въ которой наивныя подробности реализма, общій жизненный характеръ сцены и глубина пространства выдаютъ въ B. Angelico художника 15-го в. Но натуральность позъ, мотивовъ соединяется съ красотою складокъ, напоминающей что-то античное, и все это озарено яснымъ жизнерадостнымъ свѣтомъ, этой субъективной особенностью Angelico. Чувство красоты присуще католицизму уже какъ наслѣдіе античнаго язычества; чувство красоты особенно сильно и въ Angelico, но эта красота особенная, просвѣтленная, такъ какъ она истекаетъ на все земное отъ Бога, котораго считали источникомъ красоты и св. Францискъ и даже Саванарола. И въ пределлѣ Fra Beato Angelico вѣетъ этой неземной красотой. Какими то особенными просвѣтленными кажутся не только люди, но и вся природа и даже самый домъ и заборъ.

Вліяніе близкой къ Fiesole Флоренціи, ея художественнаго стиля съ теченіемъ времени должно было все съ большой силой проявляться въ творчествѣ Angelico. Онъ все больше освобождается отъ привычекъ миніатюрнаго стиля и вмѣстѣ съ появленіемъ болѣе крупныхъ задачъ и заказовъ усваиваетъ все болѣе широкій и увѣренный стиль, типичный для Флоренціи. Одну изъ такихъ крупныхъ задачъ представляло исполненіе большого складня, заказаннаго Angelico купцами льняного цеха (linaiuoli) для капеллы ихъ цехового дома въ 1433 г. съ изображеніемъ мадонны, благословляющаго младенца, съ державой въ рукѣ, и святыхъ

(за 190 fr. d'oro = 9500 фр.). Теперь этотъ складень находится въ Uffizi. Фигура Богоматери немного больше натуры, и эти большіе размѣры, повидимому, затрудняли художника: въ очертаніяхъ фигуры есть что-то неловкое, неувѣренное, лицо мадонны безлично-миловидное; схематизмъ отдѣльныхъ чертъ, рта и рукъ Мадонны, ногъ и рукъ младенца, показываютъ еще, какъ тѣсно связанъ художникъ съ мало развитыми формами trecento. Но, несмотря на эти недостатки, эта мадонна извѣстна во всемъ мірѣ, благодаря 12 фигурамъ ангеловъ, изображенныхъ на откосѣ рамы. Эти ангелы, прославляющіе Божество на различныхъ музыкальныхъ инструментахъ (рис. 86), особенно популярныя созданія флорентійскаго искусства: въ тысячахъ копій расходятся они по всему свѣту, повсюду разнося славу великаго мастера. Это, дѣйствительно, настоящіе „ангелы Angelico“, безполыя, воздушно легкія и безпечально-ясныя существа. Они не похожи на ангеловъ, близкихъ къ образамъ реальныхъ дѣтей, въ произведеніяхъ другихъ художниковъ и скорѣе завершаютъ идеальный типъ ангеловъ trecento; индивидуальность еще едва мерцаетъ въ нихъ; красиво изогнутыя линіи ихъ одеждъ, еще восходящія къ линіямъ готической эпохи, имѣютъ въ себѣ, кажется, что-то музыкальное въ соотвѣтствіи съ сюжетомъ. Съ каждымъ новымъ изображеніемъ мадонны, которое исполнялъ Angelico послѣ мадонны linaiuoli, его формы все совершенствуются, становятся болѣе свободными, индивидуальными. Замѣчательныя изображенія Мадонны для ц. S. Domenico въ Кортонѣ и для доминиканцевъ въ Перуджіи показываютъ, что Angelico не переставалъ учиться всю жизнь и совершенствовать съ формальной стороны свои созданія. Уже гармоніей и красивой ясностью стиля ренессанса въ сравненіи съ среднев. характеромъ мадонны linaiuoli вѣетъ отъ его фрески въ монаст. S. Marco во Флоренціи, изображающей Мадонну и младенца, окруженныхъ святыми: ев. Маркомъ и Іоанномъ, Ѳомой аквинскимъ, протодіак. Лаврентіемъ и Петромъ мученикомъ (послѣдніе четыре справа), свв. Козьмой и Даміаномъ и св. Доминикомъ (рис. 90).

Къ серединѣ 30-хъ годовъ, повидимому, относится знаменитая картина Angelico „Снятіе съ Креста“, исполненная для ц. S. Trinita во Флоренціи (рис. 87). Нѣжной грусти исполнено настроеніе. Работа, привлекая вниманіе и силы всѣхъ окружающихъ тѣло Христа, сдерживаетъ рѣзкое проявленіе горя. Вмѣстѣ съ силой личнаго религіознаго чувства, вложенной художникомъ въ изображеніе, ясно выступаетъ и богословско-символическій элементъ. Этотъ мистицизмъ созерцателя теолога выраженъ, напримѣръ, въ семи женщинахъ, окружающихъ Богоматерь, символи-

чески напоминающихъ о семи горестяхъ, терзающихъ сердце Богоматери. Краснымъ цвѣтомъ любви окрашены одежды раскаявшихся грѣшниковъ, Giovanni Gualberti (знатнаго флорентинца, обратившагося къ Богу послѣ грѣховной жизни и основавшаго монастырь Vallombrosa близъ Флоренціи) и Маріи Магдалины. Эти двѣ фигуры представлены на первомъ планѣ стоящими на колѣняхъ въ соотвѣтствіи другъ другу. На богословско-мистическій смыслъ изображенія указываютъ и латинскія объяснительныя надписи на рамѣ картины. Осторожно спускаютъ ученики тѣло Учителя, принять которое на свои колѣни готовится Мадонна, справа нѣсколько фигуръ въ современныхъ костюмахъ съ болѣе индивидуальными типами. „Посмотрите, что сдѣлали съ Нимъ злодѣи“, какъ будто говоритъ одинъ изъ нихъ, показывая другимъ гвозди и терновый вѣнецъ. По словамъ Wingenroth'а (автора многихъ изслѣдованій о творчествѣ Beato Angelico) „этотъ безмолвный и все же полнозвучный языкъ образовъ—причина, почему это твореніе такъ захватываетъ: вѣдь кажется намъ порой, что высшая сила чувства можетъ проявляться именно въ молчаніи“. Въ композиціи ясно проявляется уже стремленіе къ единству распредѣленія и равновѣсію массъ, къ подчиненію частей главнымъ общимъ линіямъ, въ духѣ ренессанса. Всѣ фигуры расположены по двумъ пересѣкающимся діагоналямъ и по параллельнымъ съ ними линіямъ. Но въ общемъ формы картины еще не достигли широты и опредѣленности, характеризующихъ стиль Angelico съ 40-хъ годовъ. Схематизмъ женскихъ фигуръ, узкія руки, нетвердая постановка ногъ, свѣтлая пестрота тоновъ: все заставляетъ относить это произведеніе Angelico скорѣе къ концу его пребыванія въ Fiesole, чѣмъ къ слѣдующему періоду. Фигуры въ „Снятіи съ Креста“ показываютъ, что Angelico не дѣлалъ этюдовъ съ нагого тѣла: обычаи монастыря не мирились съ такимъ натурализмомъ. Онъ рисовалъ этюды по памяти и, такъ какъ длинныя одежды монаховъ скрывали формы тѣла, то извѣстный схематизмъ былъ свойственъ и его впечатлѣніямъ, но онъ сумѣлъ извлечь выгоду для своего искусства изъ этихъ длинныхъ одеждъ, красиво изгибая ихъ абрисы и складки и выражая въ этихъ линіяхъ движеніе, котораго благодаря этимъ одеждамъ были лишены самыя тѣла. Рисуя по памяти фигуры, Angelico достигалъ еще другого важнаго преимущества въ художественномъ отношеніи, единства смѣло и свободно вычерченныхъ стильныхъ линій, которыя онъ проводилъ, не стѣсняясь мелочами детальнаго реализма. По впечатлѣнію, а не съ натуры рисовалъ Fra Beato Angelico и свои пейзажи. Въ „Снятіи съ Креста“ слѣва изображенъ Іеру-

салимъ, а пейзажъ справа напоминаетъ мѣстность около Fiesole. Ландшафтъ джоттистовъ начинаетъ приходить въ картинахъ Beato Angelico въ извѣстный пространственный порядокъ; особенно сильно онъ чувствуетъ и выражаетъ системой уходящихъ линій глубину пространства. Не даромъ первый представитель реализма въ пейзажѣ во Флоренціи Alesso Baldovinetti былъ ученикомъ Beato Angelico. Хотя горы Angelico еще очень похожи на кулисы, а города на картонныя коробки, но этотъ схематизмъ искупается отчасти бо́льшимъ правдоподобіемъ размѣровъ, жизненностью ясныхъ красокъ, цвѣтовъ, растеній, начатками воздушной перспективы, напр. въ постепенно слабѣющихъ къ горизонту голубоватыхъ и сѣроватыхъ тонахъ горъ. Къ періоду пребыванія Angelico въ Fiesole относятся и его первыя фрески въ монаст. S. Domenico, гдѣ подвизался Angelico. Въ этихъ фрескахъ онъ имѣлъ случай хорошо подготовиться технически къ тому обширному циклу фресокъ въ монастырѣ S. Marco во Флоренціи, которыя сдѣлали безсмертнымъ его имя.

По волѣ всесильнаго Cosimo Medici, вернувшагося изъ изгнанія въ 1434 г. во Флоренцію, чтобы утвердить здѣсь свою власть, доминиканцы изъ Фьезоле, къ которымъ онъ всегда особенно благоволилъ, должны были въ 1436 г. переселиться во Флоренцію. Cosimo отвелъ имъ мѣсто въ одномъ старомъ монастырѣ, близъ своего дворца. Его архитекторъ Michelozzo перестроилъ и расширилъ монастырь, украсивъ его простыми, но изящными двориками, устроивъ во 2-омъ этажѣ 44 кельи и обширную залу для библіотеки, первой публичной библіотеки въ Европѣ. Въ этомъ монастырѣ San Marco Фра Анджелико украсилъ своими фресками дворики, залы, корридоры и кельи. Здѣсь жилъ и работалъ впослѣдствіи и другой знаменитый итальянскій художникъ доминиканецъ Фра Бартоломео. Съ этимъ же монастыремъ тѣсно связано и славное имя его перваго пріора, друга Анжелико, Fra Antonino, заслужившаго глубокую любовь флорентинцевъ и впослѣдствіи бывшаго архіепископомъ Флоренціи. Съ этимъ представителемъ истиннаго христіанства (которое для Antonino было высшей просвѣтительною силой, всегда идущей въ союзѣ съ общимъ просвѣщеніемъ) подолгу бесѣдовалъ въ стѣнахъ S. Marco новый государь Флоренціи, Козимо, чтобы успокоить встревоженную совѣсть или попросить добраго совѣта. Для Козимо Медичи были здѣсь отведены двѣ особыхъ комнаты, изъ нихъ одна была украшена фреской Анджелико, изображающей земныхъ царей, пришедшихъ поклониться младенцу Христу—намекъ на долгъ земныхъ властителей смиряться передъ Богомъ. Здѣсь

обдумывалъ Cosimo, какъ укрѣпить свою власть во Флоренціи. Въ стѣнахъ S. Marco жилъ впослѣдствіи и тотъ, кто разрушилъ эту власть Медичи—мрачный и страстный Саванарола. Нигдѣ не ощущается такъ живо духъ исторіи, какъ въ этихъ стѣнахъ. Въ соотвѣтствіи съ этимъ тонкимъ и сильнымъ настроеніемъ, переносящимъ посѣтителя въ прошедшее, находятся и настроенія чистыхъ образовъ Angelico въ фрескахъ, украшающихъ люнетты дворика, залъ капитула, корридоры и почти всѣ кельи 2-го этажа. Возможно, что вліяніе благочестиваго пріора Antonino отразилось на всѣхъ этихъ работахъ Angelico; многое могло быть сдѣлано здѣсь послѣ общей бесѣды художника монаха и его аббата. Монастырь S. Marco упраздненъ теперь, но все включительно до обстановки осталось въ немъ по прежнему, и онъ обращенъ такимъ образомъ въ Музей живой старины. Посѣтитель вступаетъ прежде всего въ первый дворикъ Микелоццо; изъ этого дворика нѣсколько входовъ ведутъ въ залъ капитула, рефекторій, страннопріимный покой и другія помѣщенія. Люнетты надъ четырьмя входами украшены фресками Анджелико. Надъ входомъ въ помѣщеніе для странниковъ изображенъ Христосъ въ видѣ пилигримма, котораго привѣтливо встрѣчаютъ два доминиканца (рис. 88). По простотѣ, естественности и непосредственности чувства и композиціи это одно изъ самыхъ замѣчательныхъ произведеній Анджелико. Въ другой люнеттѣ (рис. 89) изображенъ Петръ мученикъ доминиканецъ, съ окровавленной головой, съ мученической пальмой въ рукѣ, прилагающій палецъ къ устамъ въ знакъ молчанія, которое слѣдуетъ хранить въ стѣнахъ монастыря. Въ этомъ же дворикѣ представленъ Распятый на крестѣ, передъ которымъ склонился св. Доминикъ; въ страстномъ чувствѣ состраданія онъ, припавъ къ кресту, охватилъ его руками. Такихъ распятій съ преклоненнымъ передъ ними Доминикомъ очень много изображено въ отдѣльныхъ кельяхъ и переходахъ S. Marco. Большинство изъ нихъ исполнены учениками Angelico, но тема эта въ высшей степени характерна для его творчества. Въ ней проявляется опять тотъ тонкій мистицизмъ, который выразилъ художникъ уже въ большой иконѣ „Снятія со Креста“ для ц. S. Trinità; но въ „Снятіи со креста“ этотъ мистицизмъ носитъ еще богословско-схоластическій характеръ, въ фрескахъ же S. Marco онъ отличается инымъ духомъ, это не мистицизмъ постигаемыхъ умомъ символовъ, а скорѣй глубокое религіозное волненіе, переходящее въ живое чувство сліянія съ Божествомъ, въ просвѣтленное постиженіе высшихъ тайнъ, это мистицизмъ „Подражанія Христу“ Ѳомы Кемпійскаго и мистическихъ братствъ 15-го вѣка, предшествовавшихъ реформаціи. Въ

этомъ состоянiи не существуетъ настоящаго, окружающаго, человѣкъ видитъ только внутреннiе образы, которые могутъ прiобрѣсть ясность галлюцинацiй, видѣнiй, какъ у Саванороли, или вылиться въ такихъ полныхъ глубокаго чувства формахъ, какъ въ созданiяхъ Angelico въ S. Marco. Только въ этихъ мистическихъ состоянiяхъ сливается прошедшее съ настоящимъ, какъ въ „Христѣ-пилигримѣ", какъ въ „св. Доминикѣ передъ распятiемъ". Для погруженнаго въ такое состоянiе нѣтъ исторiи, а есть переживанiе всѣхъ историческихъ эпохъ въ одномъ моментѣ, овладѣнiе вѣчностью въ настоящемъ. Францискъ, Доминикъ, Ѳома Аквинскiй, Екатерина Сiенская, Ѳома Кемпiйскiй вотъ создатели этого мистицизма. Четыре первыхъ изъ нихъ, какъ итальянцы, особенно близки Angelico и ихъ образы глядятъ на насъ отовсюду со стѣнъ S. Marco. Такъ, св. Францискъ и св. Доминикъ присутствуютъ на горѣ Ѳаворѣ при Преображенiи Христа, Петръ Мученикъ является свидѣтелемъ Благовѣщенiя, а св. Доминикъ — бичеванiя Христа, и это смѣшенiе прошедшаго съ современнымъ не удивляетъ, не кажется столь страннымъ зрителю, какъ этого можно было-бы ожидать, потому что и самые образы съ ихъ обобщающими линiями, съ ихъ поразительной чистотой глубокаго идеалистическаго настроенiя, чужды въ сущности реальному мiру. Но, чтобы слиться съ Божествомъ, нужно отречься отъ мiра, уничтожить волю къ жизни; лучшимъ средствомъ для этого считался аскетизмъ,—аскетизмъ не какъ цѣль, какъ это было въ мiросозерцанiи средневѣковыхъ аскетовъ, а какъ средство, чтобы достигнуть этого слiянiя— тотъ аскетизмъ, какой мы знаемъ въ жизни св. Франциска. Не даромъ легенда говоритъ о св. Францискѣ, что на его тѣлѣ появились стигмы, знаки ранъ Христовыхъ, какъ символъ, выражавшiй полноту его слiянiя съ Христомъ, сочувствiя Его страданiямъ. Этотъ мистицизмъ, съ аскетическимъ оттѣнкомъ, нашелъ себѣ особенно яркое выраженiе въ громадной фрескѣ Анджелико, изображающей „Поклоненiе Кресту"; это всемiрно извѣстное произведенiе фра Беато Анджелико украшаетъ залъ Капитула въ монастырѣ Сан-Марко. Посреди фрески изображенъ крестъ Распятаго, по сторонамъ два разбойника, у подножья креста видна Богоматерь, безъ чувствъ, поддерживаемая Iоанномъ и двумя Марiями; справа и слѣва цѣлой вереницей стоятъ рядомъ съ близкими и современниками Христа отцы церкви и основатели монашескихъ орденовъ, и наиболѣе популярные святые, Францискъ, Доминикъ, Бенедиктъ, Бернардъ Клервосскiй, Джованни Гвальберти и Ромуальдъ, Петръ-Мученикъ и св. Маркъ, патронъ монастыря. Всѣ съ глубокимъ состраданiемъ взираютъ на Распятаго; это чувство,

иногда переходящее въ отчаянiе и рыданiя, сильно и тонко выражено во всѣхъ лицахъ художникомъ. Это странное совмѣщенiе людей изъ различныхъ эпохъ показываетъ, что художникъ имѣлъ въ виду не историческое событiе, а хотѣлъ изобразить мистическую тайну Креста, какъ символа, восторжествовавшаго надъ грѣхомъ и смертью, и въ созерцанiе этой тайны Креста здѣсь погружены и апостолы, и первомученики, и отцы церкви. Это та самая мысль о Тайнѣ Креста Спасителя, которая положена въ основу сочиненiя Ѳомы Кемпiйскаго „О подражанiи Христу"; объ этой тайнѣ креста говорятъ и тѣ изображенiя Распятiя, съ склонившимся у подножья креста Доминикомъ, которыя такъ часто встрѣчаются въ кельяхъ и переходахъ S. Marco; о томъ же говоритъ эпитетъ св. Доминика на католическомъ западѣ: Amator Iesu Crucis (полный любви къ Кресту Господню). Съ той цѣлью, чтобы обитатели келiй могли всегда мистически сливаться съ Христомъ, каждая келья была украшена Angelico изображенiями изъ жизни Христа или страстей Христовыхъ. Изъ 44 келiй 41 украшены такими фресками, и хотя всѣ онѣ однородны по стилю, но различiе въ совершенствѣ исполненiя показываетъ, что въ нѣкоторыхъ кельяхъ работали ученики фра Беато Анджелико по его рисункамъ. Прямо противъ входа въ корридоръ 2-го этажа, гдѣ находятся кельи, на стѣнѣ корридора изображено Благовѣщенiе (рис. 91). Въ лоджѣ въ стилѣ Ренессанса видны хрупкiя, характерныя для фра Беато Анджелико, фигуры ангела и Богоматери; внизу, на мраморной полосѣ пола, съ которой поднимаются коллоны, находится надпись: „Salve Mater pietatis et totius Trinitatis nobile Triclinium": („Здравствуй, Мать благочестiя, благородный чертогъ всей Троицы"). Въ этихъ словахъ виденъ чисто богословскiй характеръ мысли, связанной съ этимъ изображенiемъ; символъ Богоматери, hortus conclusus — замкнутый садъ, изображенный въ фрескѣ,—также одинъ изъ такихъ намековъ схоластическаго характера. Въ другихъ изображенiяхъ этого сюжета Angelico помѣщаетъ еще вдали фигуры Адама и Евы, изгоняемыхъ изъ рая, чтобы напомнить зрителю о той первоначальной причинѣ, которая по ученiю церкви вызвала самое благовѣстiе (картина въ Мадридѣ и другая въ ц. S. Gesu въ Кортонѣ). Это Благовѣщенiе въ корридорѣ S. Marco, одно изъ самыхъ извѣстныхъ и замѣчательныхъ по глубинѣ настроенiя и типичности формъ среди произведенiй фра Беато Анджелико. Ту же тему, но совсѣмъ иначе онъ изобразилъ въ одной изъ первыхъ келiй (рис. 92). Ангелъ является Марiи, склонившей колѣни для молитвы, въ глубинѣ перекрытой сводами лоджiи; картина поражаетъ святой и торжественной чистотой формъ и

настроенія. Слѣва подъ аркой лоджіи изображенъ здѣсь и Петръ-Мученикъ, какъ живой свидѣтель Благовѣстія; кажется, что эти свѣтлые неземные образы ангела и Дѣвы возникли какъ видѣніе передъ взоромъ мистика-монаха, обитателя этой перекрытой сводами галлереи и примыкающей къ ней кельи. Въ фрескахъ S. Marco исчезли уже всѣ детальныя подробности, которыя прежде характеризовали миніатюрный стиль фра Беато Анджелико; широкими простыми общими линіями очерчиваетъ онъ свои фигуры, стараясь передать только самое необходимое, выразительное, только утонченную глубину этого мистическаго настроенія. Чрезвычайно мистична по мотиву, напримѣръ, фреска, изображающая несеніе креста: Христосъ несетъ крестъ, за нимъ идетъ полная страданія Богоматерь, а на встрѣчу ему попадается Доминикъ, который падаетъ на колѣни, и Христосъ возлагаетъ одинъ конецъ креста на его плечи. Очень характерны для фра Беато Анджелико и образы фрески „noli me tangere“ (не касайся меня): фигура просвѣтленнаго послѣ воскресенія Спасителя, съ благородными красивыми складками плаща и свѣтлой бѣлой одежды, зеленый лугъ, украшенный пестрыми цвѣтами, блестящими при утренней росѣ, и фигура Магдалины, не смѣющей прикоснуться къ Спасителю. Полна тонкаго настроенія и фигура св. Доминика въ сценѣ бичеванія Христа, образъ, являющійся живымъ олицетвореніемъ углубленія въ мистическую мысль, вызванную чтеніемъ Писанія. Одна изъ лучшихъ фресокъ въ кельяхъ S. Marco—„Вѣнчаніе Богородицы“. И здѣсь внизу въ качествѣ зрителей торжества представленъ рядъ святителей, впереди слѣва св. Доминикъ, затѣмъ св. Ромуальдъ и Ѳома Аквинскій, съ правой стороны—св. Францискъ, Петръ-Мученикъ и апостолъ Маркъ, патронъ монастыря. Всѣ они дѣлаютъ одинъ и тотъ же молитвенный жестъ, какъ бы настойчиво внушая зрителю мысль о необычайномъ значеніи этого священнаго видѣнія, и въ то-же время показывая этимъ однороднымъ жестомъ, что они являются не выразителями личнаго чувства, а представителями всего человѣчества, присутствующими при торжественной священной церемоніи. Нигдѣ не выступаетъ такъ ясно, какъ во всѣхъ этихъ фрескахъ, одна черта въ жизни и творчествѣ фра Беато Анджелико—необычайное единство того и другого: и жизни, и творчества. По словамъ Вазари, „фра Б. Анджелико никогда ничего не измѣнялъ и не переписывалъ въ своихъ фрескахъ, и оставлялъ все такъ, какъ вышло въ первый разъ изъ подъ его руки, такъ какъ фра Беато Анджелико вѣрилъ, что такова была воля Божія; онъ не бралъ кисти въ руки безъ того, чтобы не помолиться и никогда не писалъ Распятаго безъ того,

чтобы щеки его не оросились слезами. Фра Беато Анджелико строго наблюдалъ правила монашескаго аскетизма, онъ могъ-бы по своимъ заслугамъ занять болѣе почетное и властное положеніе въ монастырѣ, но уклонялся отъ этого, полагая, что, подчиняясь руководству другого, онъ подвергается меньшей опасности впасть въ грѣхъ. Онъ искалъ только одного: избѣжать ада и приблизиться къ раю. Онъ могъ-бы быть богатымъ, но говорилъ, что богатъ тотъ, кто довольствуется малымъ, и былъ всегда истиннымъ другомъ бѣдныхъ". Эта святость жизни, помысловъ и чувствъ проникаетъ все его творчество, оттого оно такъ сильно захватываетъ своей искренностью и чистотой даже тѣхъ, кто вообще равнодушно относится къ религіи; не даромъ авторъ этихъ фресокъ былъ удостоенъ прозвища „блаженный и ангельскій", эпитетовъ, возникшихъ, вѣроятно, среди народной массы еще прежде, чѣмъ ихъ признала церковь. Благодаря этому единству натуры и творчества, картины фра Б. Анджелико являются чрезвычайно важными документами эпохи; въ нихъ раскрывается для насъ идеальная сторона средневѣкового міросозерцанія, оживленная вліяніемъ новой красоты, характеризующей эпоху Возрожденія. Благодаря этимъ изображеніямъ мы знаемъ теперь, какъ представляли себѣ люди среднихъ вѣковъ и начала 15-го столѣтія—небо, ангеловъ и святыхъ. Изъ всѣхъ художниковъ 1-ой половины 15-го столѣтія фра Беато Анджелико оказался болѣе всѣхъ способнымъ выражать въ образахъ духовность тонкую и неуловимую, и этотъ элементъ внутренней одухотворенности былъ той лептой, которую онъ внесъ въ общее развитіе искусства Ренессанса. По глубинѣ и чистотѣ чувства и мысли, фра Беато Анджелико является типичнымъ представителемъ флорентійскаго искусства первой половины 15-го вѣка, еще сохранявшаго связь съ духомъ trecento. Подъ вліяніемъ флорентійскаго искусства и внѣшнія формы въ его фрескахъ въ S. Marco получаютъ монументальный характеръ, сильнѣй и опредѣленнѣй звучатъ робкія прежде ноты, гамма красокъ становится болѣе спокойной и полнозвучной, шире и характернѣй—рисунокъ. Это стиль зрѣлаго періода Анджелико.

Эта монументальность стиля выясняется все опредѣленнѣе и рѣшительнѣе въ слѣдующій періодъ творчества Анджелико, связанный съ Орвіето и Римомъ, въ годы приближающейся старости художника. Папа Евгеній IV-ый могъ, еще будучи во Флоренціи, во время флорентійскаго собора 1439 г., познакомиться съ работами фра Беато Анджелико, и тогда-же у него могла явиться мысль воспользоваться трудомъ и дарованіемъ этого художника для украшенія папскаго дворца — Ватикана.

Повинуясь волѣ папы, Анджелико покинлуъ S. Marco въ 1445 г. Въ Римѣ онъ работаетъ уже окруженный многочисленными учениками; среди нихъ въ качествѣ помощника находится и получившій послѣ извѣстность Benozzo Gozzoli. Римъ того времени былъ чрезвычайно богатъ художественными впечатлѣніями, которыя не могли пройти безслѣдно для творчества Фра Беато Анджелико. Уже до того времени Фра Б. Анджелико, повидимому, не былъ чуждъ античныхъ вліяній; увлеченіе антиками въ искусствѣ еще не было въ то время связано въ общемъ мнѣніи съ гуманизмомъ, какъ преклоненіемъ предъ языческой древностью, — послѣдняго, конечно, подобно главнымъ бойцамъ доминиканства Giovanni Dominici и Саванаролѣ, не могъ одобрить и Fra Angelico. Теперь въ Римѣ впечатлѣнія античной красоты обступили его со всѣхъ сторонъ. Тогда еще повсюду высились руины античной древности и древнѣйшіе христіанскіе храмы: еще цѣлы были базилики св. Петра, S. Paolo, S. Maria Maggiore и др. Всѣ эти новыя впечатлѣнія и должны были отразиться въ римскихъ работахъ Фра Анджелико, но, къ сожалѣнію, мы можемъ лишь догадываться объ этомъ, такъ какъ фрески Angelico въ капеллѣ Сакраменто въ Ватиканѣ были разрушены еще въ 16-мъ столѣтіи. Въ 1447 г. на лѣтніе мѣсяцы Фра Беато Анджелико былъ приглашенъ въ Орвіето, что бы украсить своими фресками одну изъ капеллъ собора. Коммиссія по устроенію собора мотивировала это приглашеніе тѣмъ, что Фра Беато Анджелико признавался тогда первымъ среди всѣхъ итальянскихъ художниковъ того времени. Это было вѣрное опредѣленіе значенія Фра Беато Анджелико, такъ какъ Мазолино и Мазаччіо уже умерли, а Фра Филиппо Липпи только начиналъ свою дѣятельность. Такимъ образомъ, Фра Б. Анджелико былъ самымъ крупнымъ мастеромъ 40-хъ годовъ 15-го столѣтія. Здѣсь въ Орвіето онъ долженъ былъ расписать капеллу собора фресками, изображающими кончину міра, но онъ расписалъ, при помощи своихъ учениковъ, только два треугольныхъ отдѣленія сводовъ этой капеллы; онъ изобразилъ здѣсь Христа, окруженнаго ангелами и сонмомъ ветхозавѣтныхъ пророковъ, участниковъ суда Божія. По благородству очертаній, тонкости оттѣнковъ въ выраженіяхъ лицъ, красотѣ складокъ многіе справедливо считаютъ эти фрески однимъ изъ самыхъ замѣчательныхъ созданій Фра Беато Анджелико; но по какой-то неизвѣстной причинѣ Фра Анджелико вскорѣ прекратилъ работу и вернулся въ Римъ. Можетъ быть, новый папа Николай V хотѣлъ всецѣло использовать для украшенія Ватикана трудъ и время художника. Фрески сводовъ въ Орвіето докончилъ впослѣдствіи по рисункамъ Анжелико Signorelli, который написалъ на стѣ-

нахъ этой капеллы замѣчательныя фрески съ изображенiемъ кончины мiра и исторiи антихриста. Въ 1450 г. Фра Беато Анджелико возвращается изъ Рима въ Фьезоле, гдѣ онъ становится прiоромъ монастыря, въ стѣнахъ котораго прошли его юные годы. Къ этому перiоду относятся тѣ 33 небольшихъ картины, которыя находятся въ Академiи Художествъ, во Флоренцiи, и составляли когда-то дверцы поставца въ флорентiйской церкви „Santissima Annunziata"; въ этихъ 33-хъ изображенiяхъ изъ жизни Христа—всѣ черты достигшаго полной зрѣлости творчества: стремленiе передать глубину пространства и ясно, гармонически размѣстить въ этомъ пространствѣ фигуры, сложность богатой композицiи, увѣренность болѣе индивидуальнаго рисунка. Въ этихъ картинкахъ, полныхъ правды и выразительности, Фра Беато Анджелико является замѣчательно тонкимъ и живымъ разсказчикомъ. Среди этихъ картинъ можно отличить второстепенныя и болѣе выдающiяся въ смыслѣ формъ и исполненiя; повидимому, это объясняется участiемъ учениковъ въ этой работѣ. Съ 1452 г. Фра Беато Анджелико снова находится въ Римѣ, но, къ сожалѣнiю, большинство работъ, исполненныхъ имъ въ Римѣ, погибло, и мы можемъ судить о нихъ только по фрескамъ капеллы папы Николая въ Ватиканѣ. Эта капелла украшена изображенiями изъ жизни Первомучениковъ Стефана и и Лаврентiя. Возможно, что Фра Беато Анджелико началъ эти фрески еще въ перiодъ своего перваго пребыванiя въ Римѣ, отъ 1447 до 1450 г., и теперь возвратился въ Римъ изъ Фьезоле для окончанiя ихъ. Благодаря сравнительно небольшому полю стѣнъ въ этой капеллѣ, композицiя кажется нѣсколько стѣсненной, размѣры зданiй по отношенiю фигуръ не всегда выдержаны. Возможно, что къ первому пребыванiю Анджелико въ Римѣ относятся изображенiя изъ жизни Первомученика Стефана въ верхнемъ ряду фресокъ. Среди нихъ особенно хороша сцена раздачи милостыни Стефаномъ, поразительная по красотѣ и музыкальному ритму линiй и композицiи, по тонкой реалистической характеристикѣ нѣкоторыхъ фигуръ, напримѣръ, подслѣповатаго дiакона, читающаго списокъ пожертвованiй. Пять фресокъ нижняго ряда изъ жизни св. Лаврентiя, представляющiя высшее развитiе монументальнаго стиля Angelico, могли быть исполнены послѣ 1452 г. Особенно хороша фреска, на которой изображенъ св. Лаврентiй, раздающiй милостыню бѣднымъ въ домѣ богатой вдовы, прiютившей христiанъ во время гоненiй (рис. 93); этотъ домъ у Фра Беато Анджелико превращенъ въ базилику съ двумя рядами колонъ. Прекрасно выдѣляется фигура Лаврентiя въ ризѣ дiакона на фонѣ ниши; здѣсь уже замѣтно выступаетъ тонко уравновѣшенная, разсчитанная и гармоническая

композиція, какая характеризуетъ итальянское искусство XVI вѣка. Въ гармоничномъ равновѣсіи, точно въ античномъ фронтонѣ, распредѣлены фигуры по обѣ стороны отъ Лаврентія, но, при общемъ соотвѣтствіи фигуръ правой и лѣвой стороны, въ деталяхъ обѣ группы полны свободы. Такимъ образомъ вся композиція получаетъ характеръ законченнаго, яснаго, но и вполнѣ естественнаго цѣлаго, которое легко воспринимается глазомъ. Особенно хороши простыя и правдивыя фигуры слѣпца, который нащупываетъ палкой полъ, и фигура вдовы, хозяйки дома, держащей за руку маленькаго сына и съ благоговѣніемъ взирающей на св. Лаврентія. Очевидна въ этихъ фрескахъ и сила римскихъ вліяній на творчество Беато Анджелико. Архитектура носитъ ясный характеръ формъ ренессанса, и притомъ съ оттѣнкомъ широты, монументальности, а ея отдѣльныя части: базилика, порталъ, пилястры съ коринѳскими капителями заимствованы изъ богатой сокровищницы римскихъ античныхъ формъ. Изъ античныхъ рельефовъ заимствуетъ Анджелико не только общее расположеніе композиціи (преобладаніе лицъ въ профиль), но и принципъ изокефаліи (равноголовія, т. е. размѣщенія всѣхъ головъ на уровнѣ одной линіи), который сильно содѣйствуетъ ясности и спокойствію общаго впечатлѣнія. Эта ясность и законченность группировки, въ которой ничего нельзя отнять или прибавить, спокойная широта текучихъ линій и духъ величавой простоты представляютъ главныя черты стиля римскаго періода въ творчествѣ Анджелико. Онѣ ясно выступаютъ и въ другой фрескѣ, изображающей св. Лаврентія передъ судомъ императора Деція, гонителя христіанъ. Децій приказалъ схватить папу Сикста, который хранилъ сокровище, завѣщанное ему для раздачи бѣднымъ; папа передъ заключеніемъ въ темницу поручаетъ св. Лаврентію раздать это сокровище бѣднымъ (эта раздача въ домѣ вдовы и представлена на предыдущей фрескѣ, рис. 93). Когда императоръ присудилъ папу къ смертной казни, во дворецъ врывается Лаврентій и заявляетъ, что онъ хранилъ эти сокровища и раздавалъ ихъ бѣднымъ. Здѣсь опять въ болѣе широкихъ и ясныхъ пропорціяхъ архитектурныхъ частей, въ античномъ характерѣ деталей ниши и стѣны, завѣшенной узорными коврами, въ ясной группировкѣ композиціи, въ выразительныхъ и сильныхъ очертаніяхъ, въ умѣлой передачѣ глубины пространства, въ болѣе солидномъ и монументально широкомъ строеніи фигуръ, въ большей индивидуальности типовъ проявились всѣ типичныя черты новаго искусства эпохи ренессанса. Въ особенности выразительна фигура св. Лаврентія, который отказывается отвѣчать на дальнѣйшіе разспросы императора и стоитъ недвижно съ такимъ сознаніемъ своего

достоинства; вокругъ него—фигуры придворныхъ, обветшавшій и презрѣнный міръ, противъ основъ котораго возсталъ этотъ поборникъ новыхъ религіозно-соціальныхъ идеаловъ.

Эти изображенія въ капеллѣ Николая остаются до сихъ поръ однимъ изъ самыхъ замѣчательныхъ по цѣльности и силѣ впечатлѣнія памятниковъ фресковой живописи ранняго ренессанса (несмотря на потемнѣніе тоновъ отъ неумѣлой реставраціи). Въ нихъ талантъ состарившагося художника не только не слабѣетъ, но достигаетъ высшей силы и красоты развитія. Въ этомъ періодѣ Анджелико сливаетъ нераздѣльно глубину и искренность своего религіознаго настроенія съ красотою формъ новаго искусства и создаетъ стиль неподражаемый по оригинальности, силѣ и художественности выраженія.

Angelico умеръ въ 1455 г. и похороненъ въ базиликѣ S. Maria sopra Minerva, гдѣ погребена и Екатерина Сіенская, его высшій духовный образецъ. Современники высоко цѣнили произведенія Angelico, какъ показываетъ множество заказовъ, имъ исполненныхъ, высокая оцѣнка его работъ въ инвентарѣ Medici и постановленіе комиссіи въ Orvieto. И этому нельзя удивляться. Если по общему духу своего творчества онъ связанъ еще съ эпохой Треченто и не увлекается детальнымъ реализмомъ и портретностью, то зато онъ полонъ чувства красоты, онъ стремится къ граціознымъ изящнымъ линіямъ, къ блестящему ясному колориту, и прочувствованно выражаетъ мистическій смыслъ святыхъ событій. При томъ же, хотя онъ и стоитъ особнякомъ отъ другихъ художниковъ 15-го в., все же въ его творчествѣ есть черты, которыя, завершая предыдушее развитіе, вносятъ нѣчто новое, что принадлежитъ уже 15-му вѣку. Его связь съ новою эпохой проявляется прежде всего въ ясномъ и красивомъ характерѣ его религіозныхъ настроеній и переживаній, а также и въ нѣкоторыхъ отдѣльныхъ чертахъ, напр. въ сильно развитомъ чувствѣ пространства, которое онъ вноситъ въ свои картины (что сближаетъ его съ Мазаччіо), въ гармоніи и равновѣсіи отдѣльныхъ элементовъ композиціи. Безпорядочный ландшафтъ послѣднихъ Джоттистовъ онъ приводитъ въ ясный видъ, придавая его формамъ больше естественности, чистоты и красоты тоновъ и свѣта.

Въ частности, красивый идеализмъ творчества Беато Анджелико объединяетъ его тѣсно съ тосканскимъ искусствомъ. Эта склонность къ идеализму проявляется даже въ направленіи флорентійскихъ натуралистовъ, въ теоретическомъ характерѣ

ихъ исканій въ противовѣсъ мелочному житейскому реализму нѣмцевъ: въ то время какъ нѣмцы на сѣверѣ стремятся вѣрно передать единичность явленія, романскіе народы изслѣдуютъ красоту общаго, они стремятся къ гармоніи и ритму линіи, формъ, движеній, красокъ, уравновѣшенной композиціи. Всѣ эти черты особенно свойственны тосканцамъ, потомкамъ древнихъ этрусковъ, которыхъ теперь принято сближать съ греками. Да, именно греческое чувство красоты, что-то, напоминающее рисунки греческихъ вазъ, проявляется въ музыкальныхъ линіяхъ и тонахъ Фра Беато Анджелико. Все это даетъ право поставить его внѣ связи съ одной опредѣленной эпохой и признать его созданія вообще яркимъ выраженіемъ тосканскаго генія.

Начавъ миніатюрой и готизмомъ, Беато Анжелико кончилъ формами Ренессанса и широкой монументальностью стиля. Связанный еще съ эпохой trecento, онъ въ то же время отражаетъ въ своемъ міросозерцаніи жизнерадостную, ясную красоту, роднящую его уже съ людьми новой эпохи. Его святые полны сіяющей красоты. Сто лѣтъ спустя, біографъ итальянскихъ художниковъ, Вазари точно также утверждаетъ, что изображенія святыхъ должны отличаться высшей красотой. Воспринимая въ формальномъ отношеніи отдѣльныя черты новаго искусства, Анджелико самъ оказываетъ очень сильное вліяніе на дальнѣйшее развитіе Флорентійскаго искусства тѣмъ, что вноситъ въ него присущую ему особую утонченность и духовность настроенія. Но вліяніе Анджелико проявлялось преимущественно въ этой общей формѣ: въ виду слишкомъ субъективнаго характера его дарованія онъ не могъ среди своихъ учениковъ найти себѣ послѣдователей въ узкомъ смыслѣ слова.

Хотя Анджелико глубоко католическій и даже доминиканскій художникъ, хотя всѣ его представленія тѣсно связаны съ доминиканствомъ и кисть его по преимуществу пропрославляетъ святыхъ доминиканскаго ордена, порой весьма наивно выражая его симпатію ко всему доминиканскому, однако его образы могутъ одинаково восхищать всѣхъ людей безъ различія исповѣданій, потому что онъ прежде всего былъ художникъ — слуга красоты, которая и возвышаетъ все это католическое, доминиканское до высоты общечеловѣческаго. Дѣйствительно творчество Анджелико выражаетъ лучшія стороны католицизма, раскрывая въ немъ тѣ элементы общечеловѣческаго, которые восприняты католицизмомъ еще отъ античной цивилизаціи. Вотъ почему всѣ одинаково благоговѣйно любуются неземною красотой и чистотой образовъ Анджелико, который, взирая на земныхъ людей, умѣлъ

такъ неподражаемо превращать ихъ въ ангеловъ и блаженныхъ, и самъ сливаться съ этими послѣдними въ мистицизмѣ своихъ творческихъ созерцаній.

Литература: Beissel. Fra Giovanni Angelico da Fiesole, Sein Leben und Seine Werke 1895.—W. Rothes. Die Darstellungen des Fra G. Angelico aus dem Leben Christi und Mariae 1902.—Supino. Beato Angelico 1901. (итальян. и франц.). — Douglas L. Fra Angelico (англ. особ. важн. моногр.) 1900. Wingenroth. Angelico da Fiesole 1906 (нѣмецк. оч. хорош. моногр., на которой основано наше изложеніе).—Wurm. Meister und Schülerarbeit in Fra Angelicos Werk. 1907.—Буслаевъ Ѳ. Мои Досуги. ч. I (ст. „Флоренція въ 1864 г.“).

Фра Филиппо Липпи и Беноццо Гоццоли.

Ф. Липпи и стиль Quattrocento. Біографія Ф. Липпи. Его отношеніе къ Анджелико. Линеалисты. Типичныя черты произведеній Ф. Липпи. „Вѣнчаніе Богоматери“. Tondo въ итальянскомъ искусствѣ. „Поклоненіе младенцу въ Uffizi“. Фрески въ Prato. „Вѣнчаніе Богоматери“ въ Сполето. Главныя черты творчества Б. Гоццоли. Вліяніе Умбріи. Фрески капеллы въ Pal. Medici-Riccardi. Фрески въ S. Gimignano и Campo Santo. Эволюція тосканскаго искусства въ первой половинѣ XV в.

Связующимъ звеномъ между главными представителями искусства 1-ой половины 15-го в. во Флоренціи и всѣмъ дальнѣйшимъ развитіемъ итальянскаго искусства въ этомъ столѣтіи является другой флорентійскій монахъ-художникъ Fra Filippo Lippi (1406?—1469 г.). Въ своемъ творчествѣ Филиппо Липпи отражаетъ не только вліяніе Фра Беато Анджелико, но и вліянія всѣхъ своихъ предшественниковъ: Мазолино и Мазаччіо, Донателло и флорентійскихъ натуралистовъ и реализма сѣверной Италіи. Все многоразличіе этихъ элементовъ Фра Филиппо Липпи претворяетъ въ своемъ творчествѣ въ замѣчательно цѣльное, своеобразное явленіе, глубоко проникнутое духомъ субъективнаго, неподражаемаго дарованія Фра Филиппо. Этотъ новый созданный имъ стиль получаетъ большое значеніе въ исторіи искусства Ренессанса, такъ какъ является исходной точкой для творчества главныхъ представителей тосканскаго искусства второй половины 15-го вѣка: Ботичелли, Филиппино, Гирландайо.

Въ творчествѣ Фра Филиппо Липпи заложены такимъ образомъ сѣмена дальнѣйшаго развитія. Элементы предыдущаго періода онъ претворяетъ въ нѣчто новое, что опредѣляетъ все русло дальнѣйшаго движенія въ искусствѣ, намѣчаетъ его типъ и характеръ; это значеніе его творчества объясняетъ намъ, почему при выраженіи „стиль Кваттроченто“ мы обыкновенно представляемъ себѣ фигуры, напоминающія стиль Фра Филиппо Липпи, между тѣмъ какъ „стиль Кваттроченто“ есть понятіе болѣе сложное, такъ какъ,

съ одной стороны, начинаясь отъ Мазаччіо и Донателло, этотъ стиль, съ другой, заканчивается „Джіокондой" Леонардо.

Не менѣе характернымъ явленіемъ представляется историку искусства ибіографія Фра Филиппо. Если Фра Беато Анджелико былъ идеальнымъ представителемъ католическаго монашества, то Фра Филиппо Липпи могъ дать своей жизнью какъ разъ превосходный матеріалъ для характеристики упадка католическаго монашества въ 15-мъ столѣтіи. По обилію своихъ любовныхъ похожденій, комичныхъ и даже романтическихъ приключеній, этотъ сынъ мясника, котораго судьба сдѣлала монахомъ, походилъ какъ нельзя болѣе на героя одной изъ новеллъ Боккаччіо; но, если фра Филиппо Липпи былъ плохимъ монахомъ, то, повидимому это потому, что онъ былъ какъ разъ превосходнымъ художникомъ. Его личность есть одно съ его творчествомъ, только въ этомъ творчествѣ его чувственная жизнерадостная натура, влюбленная въ красоты міра, отражается въ очищенномъ видѣ, облагороженномъ въ процессѣ творчества. Проступки Фра Филиппо Липпи являются такимъ образомъ обратной стороной его обаятельнаго дарованія. Повидимому, это прекрасно понимали его современники, которые относились снисходительно къ его грѣхамъ и больше смѣялись, чѣмъ негодовали по поводу приключеній легкомысленнаго монаха. Ему оказывали покровительство очарованные его творчествомъ Медичи. Сами братья монахи его монастыря и высшіе пастыри церкви смотрѣли сквозь пальцы на его похожденія, сознавая, что его талантъ служитъ къ прославленію ордена. Они даже сами разрѣшали и совѣтовали ему снимать монашеское платье, когда онъ выходилъ изъ монастыря, боясь его склонности къ скандальнымъ похожденіямъ, зазорнымъ для ордена. Фра Филиппо Липпи рано остался сиротой послѣ смерти родителей, на попеченіи очень бѣдной тетки. Не будучи въ состояніи содержать его, она отдала восьми-лѣтняго мальчика въ сосѣдній монастырь Кармелитовъ (тотъ самый, церковь котораго S. Maria del Carmine украшена фресками Мазаччіо). Мальчикъ оказался очень ловкимъ и способнымъ на ручныя работы, но очень тупъ и не охочъ къ ученію. Въ монастырской школѣ на урокахъ грамматики онъ вмѣсто ученія пачкалъ рисунками книги свои собственныя и товарищей. Пріоръ монастыря, замѣтивъ эту склонность мальчика, рѣшилъ дать ей свободу и благопріятныя условія для развитія: вѣдь не разъ уже монастыри выдвигали изъ своей среды замѣчательныхъ художниковъ. На 15-мъ году своей жизни, въ 1421 г. Фра Филиппо Липпи былъ принятъ въ число братіи и надѣлъ монашеское платье. По словамъ Вазари, фра Филиппо Липпи часто посѣщалъ

капеллу Бранкаччи, гдѣ работали Мазаччіо и Мазолино; здѣсь, упражняясь въ обществѣ молодыхъ художниковъ и любителей, постоянно учившихся рисовать въ этой капеллѣ, Филиппо Липпи далеко опередилъ другихъ въ ловкости и умѣньи, и многіе считали его въ будущемъ способнымъ создать нѣчто замѣчательное. Фрески юнаго Lippi въ ц. Maria del Carmine не дошли до насъ, но, вѣроятно, уже въ нихъ было замѣтно вліяніе мощныхъ образовъ капеллы Бранкаччи. Въ 1431 г. фра Филиппо Липпи еще упоминается въ книгахъ монастыря, какъ pittore (живописецъ), но послѣ 1431 г. слѣды его исчезаютъ. Вѣроятно, въ это время, онъ, оставаясь монахомъ, вышелъ изъ монастыря, чтобы начать жизнь странствующаго живописца. Стремиться къ заработку его могла побуждать необходимость содержать многочисленныхъ бѣдствующихъ племянницъ. До 1433 г. объ немъ нѣтъ никакихъ слуховъ. Вазари, объясняя отсутствіе слуховъ о Filippo, приводитъ разсказъ о томъ, какъ Фра Филиппо поѣхалъ однажды съ своими друзьями изъ Анконы кататься въ лодкѣ по морю и былъ захваченъ мавританскими пиратами и проданъ въ рабство. Однажды онъ такъ удачно нарисовалъ на стѣнѣ портретъ своего хозяина, что тотъ, восхищенный его искусствомъ, подарилъ ему свободу и переправилъ его въ Неаполь. Здѣсь Фра Филиппо Липпи написалъ картину для неаполитанскаго короля, и тотъ переправилъ его на родину во Флоренцію. Повидимому, этотъ разсказъ слишкомъ хорошо выдуманъ, чтобы ему можно было повѣрить. Вѣроятно, онъ возникъ изъ желанія сдѣлать еще болѣе интересной богатую приключеніями и романическимъ элементомъ жизнь Фра Филиппо Липпи; недаромъ эти приключенія Filippo Lippi дали сюжетъ для одной новеллы итальянскаго поэта 15-го столѣтія, Банделло. Весьма характерные эпизоды анекдотическаго свойства изъ жизни Fra Filippo сообщаетъ и Вазари. По его словамъ, Фра Филиппо Липпи готовъ былъ отдать все имущество, чтобы пріобрѣсти расположеніе женщины, которая ему понравилась; если это ему не удавалось, онъ добивался разрѣшенія написать ея портретъ и изливалъ передъ нею пылъ своей страсти словесно. Тотъ же Вазари передаетъ разсказъ о томъ, какъ Козимо Медичи приказалъ запереть художника, чтобы удержать его при заказанной ему работѣ, которую тотъ слишкомъ часто покидалъ для любовныхъ похожденій; но фра Филиппо Липпи, при помощи простыни, убѣгаетъ черезъ окно и пропадаетъ на нѣсколько дней. Козимо почувствовалъ раскаяніе и безпокойство. Боясь за художника, способнаго на всякія безумства въ минуту любовнаго увлеченія, и думая объ опасностяхъ, которымъ могъ онъ подвергнуться,

Cosimo рѣшилъ больше не лишать его свободы, и привлекать къ работѣ скорѣе ласковымъ и дружескимъ обращеніемъ. Въ сохранившемся письмѣ отъ 1439 г. къ Пьеро Медичи Фра Филиппо Липпи очень жалуется на свою бѣдность; безпорядочная жизнь и необходимость содержать многочисленныхъ племянницъ были причиной всегда стѣсненнаго матеріальнаго положенія его. Фра Филиппо Липпи всегда нуждался въ деньгахъ и, чтобы спастись отъ кредиторовъ, однажды поддѣлалъ подпись на документѣ; на на судѣ онъ отвергалъ обвиненіе, но попалъ въ тюрьму и, подвергнутый пыткѣ, сознался. Благодаря протекціи Медичи, Filippo Lippi для поправки обстоятельствъ былъ назначенъ аббатомъ одной церкви близъ Флоренціи, а съ 1452 капелланомъ (т. е. священникомъ) женскаго монастыря св. Маргариты въ Прато. Здѣсь среди молодыхъ послушницъ ему приглянулась Лукреція Бути, дочь одного флорентійскаго гражданина. Фра Филиппо Липпи воспользовался тѣмъ, что ему была заказана икона мадонны монахинями, и добился разрѣшенія, чтобы Лукреція позировала ему въ качествѣ натурщицы для картины. Дѣло кончилось бѣгствомъ Filippo и Лукреціи какъ разъ въ праздникъ „Пояса св. Дѣвы (della sacra cintola—мѣстной святыни въ Prato); сестра Лукреціи бѣжала вмѣстѣ съ ней, а за ними бѣжали еще три другихъ послушницы съ ихъ возлюбленными. Вскорѣ у Лукреціи родился сынъ, получившій имя Филиппино, который былъ столь-же славнымъ художникомъ, какъ и его отецъ. Духовенству удалось однако уговорить Лукрецію вернуться въ монастырь, но вскорѣ она снова убѣжала къ Фра Филиппо. Вѣроятно, это похищеніе случилось около 1458 г., потому что какъ разъ этой датой помѣчено письмо Джіованни Медичи къ Козимо, гдѣ онъ пишетъ о томъ, что они также „довольно посмѣялись по поводу проступка (errore) Фра Филиппо Липпи“, намекая, вѣроятно, именно на это происшествіе. Не мѣшаетъ замѣтить, что, если это было въ 1458 г., то Фра Филиппо Липпи было въ это время уже около 50 лѣтъ. Опять благодаря протекціи Козимо Медичи, Фра Филиппо Липпи и Лукреція получили отъ папы Пія II-го разрѣшеніе отъ монашескаго обѣта и амнистію за прошлое, чтобы союзъ Лукреціи и Filippo могъ быть узаконенъ; но неизвѣстно, воспользовался-ли Фра Филиппо Липпи этимъ разрѣшеніемъ папы; лишенный прихода и принужденный жить только своимъ заработкомъ художника, онъ, повидимому, все-таки продолжалъ носить монашеское платье, и его связь съ орденомъ продолжали признавать и сами братья монахи того монастыря, гдѣ онъ воспитывался. По словамъ Вазари, отправившись подъ конецъ жизни

въ Сполето для украшенія фресками главной церкви, онъ умеръ тамъ отъ яда: онъ былъ отравленъ родственниками женщины, которую онъ любилъ. Была-ли то Лукреція или новая любовь неугомоннаго монаха? Неизвѣстно также, вѣрно ли это сообщеніе Вазари. Во всякомъ случаѣ, не будь этотъ монахъ столь выдающимся художникомъ и вмѣстѣ съ тѣмъ не будь его жизнь такъ богата матеріаломъ для характеристики упадка церковныхъ нравовъ на переломѣ отъ среднихъ вѣковъ къ новой исторіи, вѣроятно, о проступкахъ Fra Filippo никто не сталъ бы и вспоминать; вѣдь въ сущности они были такъ обычны. Но его произведенія еще переживутъ вѣка и освѣщаютъ душу Fra Filippo съ другой стороны, чѣмъ многіе изъ этихъ сильно прикрашенныхъ разсказовъ. Выдающееся дарованіе Фра Филиппа Липпи не позволяетъ примѣнять къ нему ту мѣрку, которая пригодна только для посредственностей. Если онъ былъ сыномъ своей эпохи, какъ человѣкъ и какъ монахъ, то, какъ художникъ, онъ самъ наложилъ на эту эпоху яркую печать своего духа.

Изъ его произведеній, повидимому, къ числу самыхъ раннихъ относится „Поклоненіе мадонны младенцу". Извѣстны три его картины на эту тему, представляющія варіантъ одной и той же композиціи; двѣ изъ нихъ находятся въ Академіи Художествъ во Флоренціи, одна, наиболѣе законченная, отдѣланная во всѣхъ деталяхъ, — находится въ Берлинѣ въ „Kaiser Friedrichs-Museum„ (рис. 94). Эта икона была написана для алтаря капеллы во дворцѣ Медичи. Это, дѣйствительно, одинъ изъ перловъ флорентійскаго искусства и вмѣстѣ съ тѣмъ типичный примѣръ изображенія этой темы у Фра Филиппо. Трудно представить себѣ что либо болѣе изящное и деликатное, чѣмъ этотъ образъ юной Дѣвы, склонившейся съ такимъ наивнымъ благоговѣніемъ надъ бѣлокуро-розовымъ младенцемъ; пестрые цвѣты и сочныя травы образуютъ мягкій пушистый коверъ, а лѣсъ, растущій по склонамъ горъ, со своими сказочными чудесами, уходящими въ глубь тропинками, серебристыми ручейками, звѣрками и птицами, даетъ надежный пріютъ Мадоннѣ и Младенцу. Большими умными глазами смотритъ мальчикъ - Предтеча, красивый ребенокъ, выхваченный прямо изъ жизни, и св. Бернардъ склонился надъ Младенцемъ, скорѣе какъ добрый дѣдушка, чѣмъ какъ суровый аскетъ средневѣковья, и Богъ Отецъ съ умиленіемъ благословляетъ Сына, а бѣлоснѣжный голубь шлетъ Ему лучи изъ чистаго золота, которые прорѣзываютъ лѣсную тьму какъ то непосредственно и наивно, внося, какъ и блики на скалистыхъ уступахъ, не столько свѣтъ (исходящій скорѣе отъ младенца), сколько волшебство кра-

сивой и причудливой сказки. На рукояти сѣкиры въ разсѣлинѣ пня художникъ написалъ свое имя. Въ свѣтлыхъ радостныхъ тонахъ этой картины, въ лучезарно-ясной, свѣтло-голубой мантіи мадонны, свѣтлорозовомъ тѣлѣ младенца, выдѣляющемся на фонѣ зеленаго ковра и бураго лѣса, проявляются черты, объединяющія творчество Фра Филиппо Липпи съ творчествомъ Мазолино и Фра Беато Анджелико. Въ гармоніи и красотѣ этихъ свѣтлыхъ красокъ чувствуется живописецъ-колористъ въ настоящемъ смыслѣ слова. Что касается техники картины, можно сказать, что Фра Филиппо Липпи въ техническомъ смыслѣ является первымъ мастеромъ живописи tempera въ этотъ періодъ. Особенно ясно проявляется связь Фра Филиппо Липпи съ фра Беато Анджелико въ характерѣ линій; эти линіи не фотографируютъ деталей натуры; онѣ текучи и красивы въ своей музыкальной гибкости и условной схематичности. Художникъ не слѣдитъ за мелкими изгибами реальной формы, но обобщаетъ всѣ подробности въ одной стильной линіи, которая состоитъ въ родствѣ съ символичной и мимической, полной внутренняго движенія, линіей 14 столѣтія, и этотъ символичный характеръ линіи придаетъ особый идеалистическій духъ всѣмъ, даже вполнѣ реальнымъ, образамъ картины Фра Филиппо. Хотя этотъ художникъ, повидимому, страстно любитъ цвѣты, скалы, травы, деревья, всѣ мелкія детали реальной жизни окружающаго міра, тѣмъ не менѣе его творчество въ общемъ не только по настроенію, но и по характеру своихъ формъ остается глубоко идеальнымъ, какъ и все Тосканское искусство, благодаря идеализму этихъ гибкихъ линій. Къ этому характеру линій Фра Филиппо, восходящихъ къ 14-му вѣку, примыкаетъ цѣлая группа художниковъ во Флоренціи въ рединѣ 15-го столѣтія, которые могутъ считать своимъ отцомъ Фра Филиппо въ художественномъ смыслѣ. Къ этой группѣ принадлежатъ Боттичелли и Филиппино Липпи, у которыхъ мы встрѣчаемъ также эти тонкія, изящныя линіи, полныя внутренняго движенія и идеальнаго духа. Творчество Флорентійскихъ художниковъ 14-го в. не прошло безслѣдно: въ видѣ совершенно опредѣленныхъ традицій его вліяніе передалось черезъ Фра Филиппо въ эту школу Линеалистовъ (англ. терминъ linealistes отъ lineal—линейный), какъ ихъ называетъ одинъ изъ современныхъ историковъ искусства (Berenson). Съ своимъ характернымъ консерватизмомъ и идеальнымъ пониманіемъ задачъ искусства эта школа можетъ быть поставлена въ противовѣсъ школѣ натуралистовъ, къ которой принадлежали Андреа дель Кастаньо и Паоло Учелло. Изъ этихъ противорѣчивыхъ направленій и слагалось въ дальнѣйшемъ развитіе Флорентійскаго искусства. Но при

наличности нѣкоторой связи Фра Филиппо съ Фра Анжелико, легко замѣтить, разумѣется, и коренное ихъ различіе. Хотя въ общемъ картинѣ Фра Филиппо не чуждо настроеніе благоговѣнія, нельзя, однако, не признать, что этотъ монахъ поневолѣ и поэтъ по призванію, влюбленный въ жизнь и ея красоты, безсознательно для себя подмѣняетъ настоящую религіозность интимною и тонкою поэзіей очаровательной и жизнерадостной сказки. Нельзя не любоваться его образами, но они черезчуръ реальны и какъ-то по семейному просты и наивны, чтобы можно было на нихъ молиться. Этотъ художникъ любитъ прежде всего женщину, какъ идеалъ изящно-поэтичной нѣжности, граціи и прелести, и это поклоненіе земной красотѣ рождаетъ то особенно интимное, изящно-нѣжное, но вполнѣ земное настроеніе, которое онъ внесъ въ искусство. Въ этомъ утонченіи обыкновенныхъ чувствъ, въ поэзіи и задушевности земного настроенія, въ противоположность Фра Анжелико, какъ выразителю райскихъ и небесныхъ настроеній, и нужно видѣть главное значеніе и заслугу Фра Филиппо не только въ итальянскомъ, но, можетъ быть, и въ міровомъ искусствѣ.

Изъ другихъ мотивовъ въ творчествѣ Фра Филиппо особенно популярно „Благовѣщеніе". Именно по задушевности и интимности настроенія выдается „Благовѣщеніе", которое находится теперь въ Англіи и имѣетъ еще много общаго съ образами Фра Анжелико.

Уже болѣе характерно и полнозвучно проявляется все, что типично для творчества Фра Филиппо, въ другомъ его Благовѣщеніи, которое находится во Флоренціи, въ церкви Санъ-Лоренцо (рис. 95). Въ этой картинѣ Fra Filippo формы уже приняли болѣе земной характеръ, ангельскіе чистые типы Angelico замѣнились реальными и тоже чистыми, но вполнѣ человѣческими образами; въ этихъ типахъ ясно выступаютъ черты натурщицъ, позировавшихъ для Lippi. Въ то же время движенія и чувства стали болѣе сильны и рѣшительны; весь характеръ главныхъ фигуръ, повидимому, отражаетъ вліяніе „Благовѣщенія" Донателло въ S. Croce, только въ рельефѣ все спокойнѣе, а у Fra Filippo все имѣетъ болѣе утонченный и подчеркнутый характеръ. Въ то же время Фра Филиппо уже недостаточно изобразить только ангела и Марію; онъ ищетъ оживить и обогатить сцену, придавъ къ ней и изображеніе прямо взятаго съ натуры монастырскаго дворика, который видѣнъ за портикомъ, со всей его глубиной, деревьями, тамъ растущими, съ бесѣдкой, оплетенной виноградными листьями. Перспективные опыты натуралистовъ, видимо, оставили свой слѣдъ въ творчествѣ Фра Филиппо. Самыя фигуры пріобрѣтаютъ коренастый характеръ, а лица получаютъ

ту типичную квадратную форму и нѣсколько выпуклый, точно бычачій лобъ, который характеризуетъ типы ангеловъ и даже женскихъ лицъ въ очень многихъ произведеніяхъ Фра Филиппо. Художникъ очень любитъ жизнь и ея многообразіе. Ему мало помѣстить въ своей картинѣ Богоматерь и Ангела-благовѣстника: это слишкомъ обычно, знакомо и мало интересно, и вотъ добавляются еще два ангела. Fra Filippo не смущаясь видоизмѣняетъ тему, увлекаясь только тѣмъ, что изящно и красиво. Эти двѣ фигуры статистовъ, ненужныя по смыслу текста, важны въ общей композиціи. Благодаря имъ композиція становится богаче, получаетъ большую законченность и гармоническое равновѣсіе частей: при этомъ раздѣляющій картину пилястръ не нарушаетъ ея цѣльности, такъ какъ ангелы лѣвой стороны уравновѣшиваютъ главныя фигуры въ правой части.

Изъ письма Domenico Veneziano къ Pietro Medici въ 1438 г. видно, что Fra Filippo работаетъ надъ алтарной иконой для ц. S. Spirito во Флоренціи. Теперь эта икона находится въ Луврѣ. Она изображаетъ Богоматерь среди святыхъ, такъ назыв. Sacra Conversazione (священную бесѣду), какъ назывались эти изображенія Мадонны въ кругу ангеловъ и святыхъ, обсуждающихъ высшія божественныя тайны. Въ складняхъ стараго типа каждый изъ святыхъ по сторонамъ мадонны изображался на особой створкѣ и въ особомъ обрамленіи; это было не художественно, архаично. Теперь художники, стремясь къ цѣльности художественнаго впечатлѣнія, къ его законченности, уничтожаютъ это раздѣленіе, сближаютъ створки, переводятъ всѣ фигуры на одну плоскость, и отъ этихъ раздѣляющихъ границъ въ иконѣ Fra Filippo остается только слабый намекъ въ видѣ консолей, колоннъ и арокъ рамы, но теперь эти слѣды разграничивающихъ обрамленій не разрѣзаютъ картины, а напротивъ усиливаютъ цѣльность впечатлѣнія, такъ какъ помогаютъ углубить пространство, уводятъ глазъ вглубь картины. Ангелы и святые образуютъ кругъ, въ центрѣ котораго стоитъ Мадонна. Поднявшись съ трона, какъ царица своимъ поддапнымъ, она показываетъ предстоящимъ святымъ своего Сына. Впереди весь кругъ замыкается пластичными, сильными фигурами двухъ колѣнопреклоненныхъ епископовъ. Но при всей реальности этихъ фигуръ, такъ хорошо и прочно уставленныхъ въ этомъ пространствѣ, въ картинѣ сохраняется печать благоговѣйнаго и серьезно идеальнаго настроенія. Этотъ идеальный характеръ заключенъ не только въ выраженіяхъ лицъ, но опять-таки въ музыкѣ линій, въ ихъ красивой комбинаціи, въ сочетаніи изящно изогнутыхъ складокъ и контуровъ фигуръ съ обрамляющими линіями полукружій рамы.

Такимъ образомъ и здѣсь замѣтно характерное для Фра Филиппо смѣшеніе реальныхъ формъ съ просвѣтляющимъ ихъ идеальнымъ элементомъ, выраженнымъ въ красотѣ и стильности его линій.

Въ 1441-мъ году Фра Филиппо была заказана однимъ изъ канониковъ Флоренціи алтарная икона, „вѣнчаніе Богоматери", для женскаго монастыря Сантъ-Амброджіо. Въ этомъ произведеніи Фра Филиппо проявилъ въ высшей степени всѣ характерныя черты своего дарованія. Картина (Акад. Худож. во Флоренціи рис. 96) представляетъ не небесную сферу, а скорѣе церковь, судя по абсидѣ, въ которой изображенъ Богъ-Отецъ, возлагающій вѣнецъ на колѣнопреклоненную Богоматерь, и по баллюстрадѣ, которой выдѣлена средняя часть картины, на подобіе хора въ католическомъ храмѣ. Въ этой средней части стоятъ на колѣняхъ вполнѣ реальныя фигуры съ портретными чертами, за баллюстрадой съ обѣихъ сторонъ толпятся сонмы ангеловъ съ лиліями въ рукахъ, которые, подобно флорентійскимъ дѣтямъ, тѣснятся посмотрѣть на торжественную церемонію. Картина отличается вполнѣ реалистическимъ характеромъ: это не вѣнчаніе Богородицы въ небесахъ, а скорѣе постриженіе монахини въ церкви; не религіозность темы, а красота земныхъ образовъ увлекала художника. Вся картина изображаетъ точно одно изъ тѣхъ красивыхъ празднествъ, которыя были такъ любимы во Флоренціи въ XV-мъ столѣтіи, напримѣръ хотя бы встрѣчу 1-го мая, когда дѣти въ бѣлыхъ одеждахъ, увѣнчанныя розами, привѣтствовали весну, размахивая стеблями лилій и зелеными цвѣтущими вѣтвями; эти образы Ф. Липпи перенесъ на свою картину такими-же полными жизни, какими онъ ихъ видѣлъ въ натурѣ. Именно подобныя картины на религіозныя темы заставили впослѣдствіи Саванаролу обратиться съ упрекомъ къ флорентійскимъ художникамъ за то, что они изображаютъ въ своихъ религіозныхъ картинахъ всѣмъ извѣстныхъ горожанъ и горожанокъ Флоренціи, такъ-что молодые люди прямо называютъ ихъ по именамъ и указываютъ на нихъ пальцами, говоря: „вотъ Магдалина, вотъ Креститель"... Типично, что фигуры главной группы въ центрѣ совершенно не обращаютъ вниманія на главный моментъ въ картинѣ,—вѣнчаніе Богоматери,—всѣ онѣ отвернулись отъ этой сцены и смотрятъ на зрителя. Въ колѣнопреклоненномъ монахѣ справа, съ вполнѣ индивидуальными чертами лица художникъ изобразилъ самого себя, какъ видно изъ надписи на извивающейся бандероли („Is perfecit opus"—вотъ тотъ, кто создалъ произведеніе), которую держитъ передъ монахомъ ангелъ. Монахъ смотритъ съ умиленіемъ, но, кажется, не на обрядъ вѣнчанія, а скорѣе на женщину въ средней группѣ, также колѣно-

преклоненную, передъ которою стоятъ двое дѣтей; ея лицо исполнено чарующаго обаянія юности и почти можетъ быть названо красивымъ. Конечно, это вниманіе, съ которымъ художникъ созерцаетъ фигуру женщины, дало поводъ предположить, что это и есть Лукреція Бути, любовь художника; но это не соотвѣтствуетъ истинѣ, такъ какъ похищеніе Лукреціи имѣло мѣсто въ концѣ 50-хъ годовъ; а „Вѣнчаніе Богородицы" было закончено въ1447 году, какъ видно изъ документа о полученіи художникомъ послѣдней уплаты за картину. Предположенію о Лукреціи противорѣчитъ и комбинація, въ которой изображена эта фигура въ картинѣ: противъ этой фигуры съ лѣвой стороны отъ дѣтей стоитъ на колѣняхъ мужчина; повидимому, здѣсь представлены мужъ, жена и между ними ихъ дѣти. Возможно, что всѣ эти лица были въ родствѣ съ заказчикомъ-каноникомъ, и именно потому имъ отведено было самое видное мѣсто въ картинѣ. Если художникъ смотритъ съ такимъ благоговѣйнымъ умиленіемъ на лицо этой женщины, то это, можетъ быть, доказываетъ, что, вопреки ходячимъ анекдотамъ о его любовныхъ похожденіяхъ, Fra Filippo умѣлъ и чисто платонически поклоняться женской красотѣ, какъ побуждаетъ заключить объ этомъ и весь изящный идеалистическій характеръ его творчества. Въ композиціи этой картины есть тѣснота, и фигуры кажутся нѣсколько приземистыми и широкими, но колоритъ объединяетъ всѣ детали и всему даетъ видъ изящества и легкости. Розоватые тона тѣла и пепельно бѣлокурыхъ волосъ съ вѣнками изъ цвѣтовъ, сѣроватыя вуали и эмалево-серебристый оттѣнокъ, смягчающій всѣ краски, образуютъ пріятную и тонкую гамму тоновъ, очень типичную для Lippi. Эта картина, полная такой любви къ красотѣ земной, юной жизни, въ высшей степени характерна для эпохи quattrocento (ср. канторіи Донателло и Л. д. Роббіа) и въ частности для творчества Filippo Lippi.

Это произведеніе сдѣлало имя художника славнымъ во Флоренціи, такъ-какъ флорентинцы чувствовали, что въ немъ передана самая сущность ихъ жизни и ярко выраженъ духъ всего флорентійскаго искусства той эпохи. Медичи обратили теперь особое вниманіе на Филиппо Липпи, и Козьма Медичи дѣлалъ ему частые заказы, которые онъ исполнялъ въ концѣ 40-хъ и началѣ 50-хъ годовъ 15-го столѣтія.

Вѣроятно, въ концѣ 50-хъ годовъ исполнено было и его извѣстное тондо въ галлереѣ Pitti (Tondo—картина въ круглой рамѣ, рис. 97). Эта картина изображаетъ Мадонну, держащую на колѣняхъ Младенца, который, доставъ изъ гранатоваго яблока, (имѣющаго символическое значеніе возрождающейся вновь жизни) сѣмячко, по-

казываетъ его Матери. Пестрый фонъ картины состоитъ изъ нѣсколькихъ сценъ: на заднемъ планѣ изображено рожденіе Богоматери; навѣстить родильницу приходитъ женщина въ сопровожденіи служанки, несущей на головѣ въ корзинѣ фрукты или другіе дары. Справа отъ центральныхъ фигуръ видна женщина, облокотившаяся на барьеръ и смотрящая на другую служанку, также съ корзиной на головѣ, и еще одна женщина, которая, закутавшись въ мантію, идетъ въ глубь картины, но ребенокъ, цѣпляющійся за ея одежду, мѣшаетъ ея движеніямъ, справа-же въ глубинѣ изображена еще сцена встрѣчи Іоакима и Анны. Такимъ образомъ, даны сразу 4 сцены въ одной рамѣ,—черта обычная для христіанскаго искусства, перешедшая въ него какъ наслѣдіе позднеримскихъ рельефовъ. Но если въ картинѣ нѣтъ единства въ смыслѣ темы, то здѣсь есть уже единство формальнаго характера въ смыслѣ изображенія пространства и фигуръ, въ немъ находящихся; при этомъ главныя фигуры превосходно выдѣляются, а фигуры задняго плана вносятъ много разнообразія и оживленія въ картину, не умаляя значенія главныхъ фигуръ. Эта пестрота и разнообразіе жизни—одинъ изъ типичныхъ принциповъ эстетики quattrocento (см. „Della pittura“ L. B. Alberti); требованіе интереснаго богатства и разнообразія еще торжествуетъ надъ законченностью цѣлаго, и отсюда это многословіе и пестрота деталей въ картинахъ той эпохи. Монументальность идеальной темы смѣняется теперь изображеніемъ обыденной жизни; реализмъ чистой воды торжествуетъ и, если что отличаетъ еще эти сценки изъ жизни флорентійской улицы и дома отъ направленія Pisanello и Gentile Fabriano, то это развѣ тонкое чутье художника къ ясной, гармоничной, хотя и свободной, композиціи и къ линіи, исполненной изящнаго, нервнаго движенія. Игрою этихъ линій наслаждается Filippo Lippi, и это упоеніе формальной красотою характерно для флорентійскаго искусства. Эта картина Filippo Lippi — одинъ изъ самыхъ первыхъ образцовъ tondo во Флоренціи. Эти круглыя картины возникли изъ обычая дарить родильницамъ круглыя блюда съ изображеніемъ рожденія Богоматери, Христа или Крестителя. Нѣсколько такихъ картинъ, написанныхъ на блюдахъ, дошли до насъ; по образцу ихъ стали создаваться и круглыя картины бо́льшаго размѣра, и вмѣстѣ съ тѣмъ стала, такъ сказать, на очередь особая задача въ флорентійскомъ искусствѣ: дать наиболѣе гармоническое сочетаніе всѣхъ линій композиціи съ обрамляющей линіей окружности. Форматъ tondo сталъ моднымъ и въ скульптурѣ и въ живописи во 2-й половинѣ столѣтія, и популярность его объясняется въ особенности тѣмъ, что tondo смѣнили собою старинные нѣсколько громоздкіе триптихи и полиптихи, съ изображе-

ніемъ мадонны и святыхъ, которыми украшались комнаты богатыхъ гражданъ; эти круглыя изображенія были меньшаго формата и по самому характеру своей формы и связанныхъ съ нею чисто эстетическихъ задачъ являлись особенно изящнымъ украшеніемъ стѣнъ частнаго жилища. А пестрыя жанровыя группы заднихъ плановъ превращали tondo въ настоящія *картины*, представляющія исключительно художественный интересъ. Такъ подготовлялся всѣмъ знакомый типъ убранства комнатъ современнаго европейскаго дома.

Уже въ tondo Филиппо Липпи не осталось ничего отъ религіозной темы. Въ особенности типично лицо Мадонны съ его вполнѣ портретными чертами. По мнѣнію большинства историковъ это и есть настоящій портретъ Лукреціи Бути. Въ такомъ случаѣ эта картина была написана въ концѣ 50-хъ годовъ, когда маленькому Филиппино былъ всего годъ или два. То же женское лицо съ характернымъ, немного вогнутымъ носомъ, встрѣчается и въ другой иконѣ Фра Филиппо въ Prato (Богоматерь, окруженная святыми), гдѣ оно изображаетъ св. Маргариту. Есть основаніе думать, что именно для этой иконы въ Prato позировала Лукреція Бути по просьбѣ Фра Филиппо. Законченность и совершенство, съ которымъ исполнено въ иконѣ лицо св. Маргариты, какъ будто подтверждаютъ справедливость этого предположенія. Историкъ итальянскаго искусства Супино отвергаетъ, впрочемъ, сходство лица tondo съ лицомъ св. Маргариты. Трудно разрѣшить этотъ вопросъ окончательно, потому что св. Маргарита представлена въ профиль, а въ тондо лицо Мадонны изображено „en face". Возможно, что отрицательный выводъ Супино былъ вызванъ различнымъ выраженіемъ этихъ лицъ, мѣщански простоватаго въ tondo и изящно элегичнаго въ иконѣ. Но въ жизни часто одно лицо въ различныхъ поворотахъ имѣетъ разныя выраженія. Безличное, мѣщанское лицо Маріи, изображенное въ tondo въ $^3/_4$, могло казаться въ профиль совсѣмъ другимъ, тонко одухотвореннымъ. Такимъ изобразилъ его Filippo Lippi въ св. Маргаритѣ въ Prato и въ знаменитомъ „Поклоненіи младенцу" въ Uffizi (рис. 98). Здѣсь лицо Маріи выражаетъ смиренно-чистое благоговѣніе, душевное изящество и чуткость съ оттѣнкомъ нѣжной меланхоліи. Сложивъ молитвенно руки, она обращается къ младенцу, котораго къ ней поднимаютъ два бойкихъ мальчугана въ роли ангеловъ. Въ чертахъ младенца не трудно замѣтить черты сходства съ портретомъ самого Фра Филиппо въ „Вѣнчаніи Богородицы" (р. 96). Повидимому, какъ и въ tondo, здѣсь представленъ маленькій Filippino. По предположенію Supino эта картина была написана Фра Филиппо

въ подарокъ Джіованни Медичи за то, что тотъ рекомендовалъ его Неаполитанскому королю, для котораго Филиппо исполнилъ не дошедшій до насъ триптихъ. На ряду съ „Вѣнчаніемъ Бородицы“ это одна изъ самыхъ замѣчательныхъ картинъ Фра Филиппо Она исполнена неподражаемой по легкости и мастерству техникой. Эти портретныя черты такъ стильно облагорожены текучей и обобщенной линіей. Какой жизни и красиваго движенія полны складки прозрачнаго вуаля на головѣ Мадонны (любимый мотивъ Фра Филиппо)! Пейзажъ съ его скалами и полями, уходящею полосой рѣки и башнями города вдали, полонъ настроенія; вечерніе тона какъ будто уже золотятъ лицо Мадонны и дѣтей, и сумерки окутываютъ ландшафтъ. Только въ „Angelus“ Милле жизнь природы и человѣческой души звучитъ такъ же согласно и сильно. Изображая формы вполнѣ земныя, Fra Filippo умѣетъ такъ же тонко одухотворить ихъ, какъ Angelico свои небесныя видѣнія.

Съ 1452 г. Филиппо Липпи поселяется въ Прато, близъ Флоренціи. Сюда онъ приглашенъ былъ, чтобы расписать фресками хоръ мѣстнаго Собора. Въ этихъ фрескахъ дарованіе Фра Филиппо проявляется въ полномъ расцвѣтѣ. Техника этихъ фресокъ отличается смѣлой широтой письма, и весь стиль получаетъ особенно широкій, монументальный характеръ, а типы — яркую индивидуальность; колоритъ и свѣтотѣнь крѣпнутъ, формы становятся пластичны, тона одеждъ и тѣлъ получаютъ жизненность, глубину и мягкость, благодаря красивой матовой патинѣ, объединяющей всѣ краски въ гармоничное единство. Эти фрески — высшая ступень творчества Фра Филиппо. Онѣ представляютъ сцены изъ жизни Крестителя, патрона города Флоренціи, и изъ жизни патрона самого города Прато, св. Стефана, во имя котораго былъ учрежденъ соборъ въ Прато. Эти фрески исполнялись Фра Филиппо въ теченіе долгихъ лѣтъ. Онѣ начаты были въ 1452-мъ году (въ этомъ году, судя по документамъ, были установлены лѣса для этихъ фресокъ), но увлеченія Фра Филиппо, его романъ съ Лукреціей и другіе заказы, заставлявшіе его часто уѣзжать изъ Прато, затягивали дѣло, такъ-что черезъ 10 лѣтъ, въ 63-мъ году, члены Синьоріи въ Прато должны были серьезно подумать объ изысканіи средствъ, какъ обязать Филиппо окончить его работу, — это было тѣмъ болѣе необходимо, что онъ забралъ впередъ довольно значительную сумму денегъ. Въ довершеніе всего въ 1463-мъ году былъ посаженъ въ тюрьму помощникъ Фра Филиппо, монахъ Кармелитскаго ордена въ Прато, Фра Діаманте, который 24-хъ лѣтъ отъ роду примкнулъ къ своему учителю и, сильно привязавшись къ нему, дѣлилъ съ нимъ и хо-

рошіе и худые дни. Стиль и манера Фра Діаманте цѣликомъ вышли изъ манеры Фра Филиппо, но его рисунокъ слабѣе, тона однообразнѣй; сила и мягкость Fra Filippo въ живописи Diamante смѣняются вялостью и жесткостью, которыя повсюду выдаютъ участіе вѣрнаго ученика въ фрескахъ учителя. Помощь Діаманте была рѣшительно необходима при исполненіи такого большого цикла фресокъ, какъ въ соборѣ Прато. Наконецъ, по ходатайству городского совѣта въ Прато и благодаря вмѣшательству флорентійскаго епископа, Фра Діаманте былъ освобожденъ изъ тюрьмы и могъ вернуться къ работамъ. На сводахъ хора Фра Филиппо по обычаю изобразилъ 4 хъ евангелистовъ,—полные настроенія и внутренней подвижности образы; по боковымъ стѣнамъ въ 3 ряда идутъ справа сцены изъ жизни Крестителя, а слѣва изъ жизни Стефана. Хотя эти фрески очень сильно пострадали отъ времени, онѣ все-же сохраняютъ очень важное значеніе для исторіи искусства. Онѣ предвѣщаютъ уже замѣчательные циклы фресокъ Гирландайо въ S. Trinita и въ S. Maria Novella во Флоренціи. Фрески Гирландайо не были бы таковы, какими мы ихъ знаемъ, еслибъ имъ не предшествовали фрески Филиппо Липпи въ Прато.

Среди этихъ фресокъ сцена прощанія Крестителя съ родителями передъ отправленіемъ его въ пустыню особенно типична для дарованія Ф. Липпи. Эта сцена, самый мотивъ ея, заимствована изъ духовныхъ стиховъ о жизни Крестителя, особенно популярныхъ во Флоренціи, такъ какъ Креститель былъ патрономъ Флоренціи. Въ фрескѣ изображены простые смертные съ ихъ обычными чувствами, страстный и нѣжный характеръ которыхъ типиченъ для Филиппо Липпи Эта мать, заключающая сына въ объятія, отецъ и еще третье лицо, благословляющіе мальчика, все это образы, проникнутые трогательной правдой и естественностью. Среди изображеній изъ жизни Крестителя самое значительное и интересное представляетъ „Пиръ Ирода". Въ средней части фрески изображенъ танецъ Саломеи; слѣва Саломея, съ блюдомъ въ рукахъ, ждетъ головы Крестителя; возлѣ нея видна мощная, красивая, вполнѣ отвѣчающая требованіямъ монументальнаго фресковаго стиля, фигура Ирода; затѣмъ Саломея въ 3-й разъ представлена въ той же картинѣ съ правой стороны, когда, склонивъ колѣни, она подаетъ голову Иродіадѣ, сидящей за столомъ. Фигура танцующей Саломеи представляетъ развитіе мотива, уже ранѣе созданнаго въ Тосканскомъ искусствѣ Донателло въ его извѣстномъ барельефѣ, изображающемъ пиръ Ирода въ Сіенскомъ баптистеріи. У Донателло эта сцена полна драматизма и сильнаго движенія, всѣ гости Ирода исполнены ужаса и негодованія передъ тѣмъ, что совер-

шилось, и сама танцовщица стоитъ, какъ бы оцѣпенѣвъ среди танца. Этотъ оттѣнокъ драматизма совершенно исчезъ у Филиппо Липпи; онъ изображаетъ придворный пиръ своего вѣка, его болѣе всего интересуетъ вакхическій, полный нѣги, танецъ Саломеи, причудливо красивое движеніе линій въ ея фигурѣ и одеждѣ. Гости нисколько не поражены совершившимся; особенно спокойно лицо Иродіады; художникъ интересовался исключительно красотой этого лица, его женственностью и гораздо больше стремился передать всѣ подробности причудливой прически и моднаго костюма той эпохи, чѣмъ душу этой женщины. Это разсѣянное равнодушіе и какая то дымка наслажденія, которою окутана вся сцена пира, очень хорошо переданы Филиппо Липпи. Въ этой сценѣ, которую онъ изобразилъ на стѣнѣ хора церкви въ Прато, отразились, можетъ быть, пиры двора Медичи, духъ и вкусы той эпохи, и въ частности самого художника. На противоположной стѣнѣ были изображены фрески изъ жизни св. Стефана; Вазари съ восторгомъ и увлеченіемъ разсказываетъ о выразительности этихъ сценъ, говоритъ о разнообразныхъ выраженіяхъ лицъ въ фрескѣ, изображающей споръ св. Стефана съ евреями, о ярости убійцъ Стефана и о безстрашіи въ лицѣ мученика, который, съ взоромъ обращеннымъ къ небу, молится за своихъ мучителей. Къ сожалѣнію, ничего изъ этого теперь уже не видно во фрескахъ Филиппо Липпо, такъ какъ онѣ сильно пострадали отъ времени, но все же композиція ихъ настолько сохранилась въ главныхъ чертахъ, что возможно еще опредѣлить ихъ общій характеръ, особенно сопоставивъ ихъ съ аналогичными изображеніями, созданными кистью Фра Беато Анджелико въ капеллѣ папы Николая въ Ватиканѣ. Настроеніе мира, покорности, смиренія господствуетъ въ фрескахъ Анджелико; онъ изображаетъ діаконское служеніе св. Стефана: какъ онъ раздаетъ милостыню бѣднымъ, проповѣдуетъ, споритъ съ еретиками и смертью запечатлѣваетъ свою вѣру. Все это мало интересуетъ Филиппо Липпи; онъ изображаетъ чудеса св. Стефана, такъ какъ это мотивъ болѣе занимательный для зрителя, и очень много мѣста отдаетъ торжественной церемоніи погребенія св. Стефана, композиціи, лишенной въ сущности всякаго внутренняго содержанія, но удивительно красивой и стильной. На фрескѣ (рис. 99) представленъ красивый помѣстительный храмъ, посреди носилки съ тѣломъ св. Стефана; по сторонамъ стоятъ фигуры широкаго и мощнаго рисунка, по своему стилю напоминающія фигуры капеллы Бранкаччи; именно къ этимъ фрескамъ болѣе всего приложимо замѣчаніе Вазари о томъ, какъ многіе во Флоренціи говорили, что „духъ Ма-

заччіо вселился въ тѣло Фра Филиппо". Здѣсь Филиппо Липпи дѣйствительно достигаетъ той монументальности стиля, какою отличаются фрески Мазаччіо. Какъ прекрасно передана глубина пространства и какъ свободно, естественно и правдиво поставлены въ немъ эти мощныя фигуры! Главныя черты этой композиціи намѣчены уже у Джотто въ его фрескѣ, изображающей погребеніе св. Франциска въ S. Croce; здѣсь точно такъ же посреди фрески изображены носилки съ тѣломъ и по сторонамъ ихъ плачущіе монахи, но у Джотто весь главный смыслъ сцены въ драматизмѣ чувства, въ скорби Францисканцевъ о своемъ умершемъ учителѣ; напротивъ, у Filippo Lippi всѣ лица спокойны, никакого волненія, все это статисты, которые позируютъ въ торжественной церемоніи. Художникъ прежде всего стремился выразить связь пространства съ находящимися въ немъ людьми, и эту чисто формальную, живописную задачу онъ блестяще разрѣшилъ при помощи перспективы и эффектовъ колорита. Вѣроятно, и сами современники художника мало интересовались внутреннимъ смысломъ сцены, а пользовались въ данномъ случаѣ религіознымъ сюжетомъ, чтобы помѣстить свои портреты на стѣнахъ храма и тѣмъ увѣковѣчить свою память. Массивная фигура съ правой стороны на первомъ планѣ, въ красной шапочкѣ и красной кардинальской мантіи—это Карло Медичи, побочный сынъ Козимо Медичи, прелатъ, настоятель собора въ Прато; онъ былъ богатъ и много жертвовалъ на украшеніе собора; повидимому, подъ его руководствомъ и вліяніемъ исполнялись и эти фрески. Вмѣстѣ съ нимъ представлены и 24 члена сеньорій Флоренціи и Прато, все характерные портреты съ натуры, полные индивидуальности во всѣхъ чертахъ. Но тщетно было бы искать въ этихъ лицахъ глубины выраженія. Они просто перенесены сюда изъ натуры, какими видѣлъ ихъ всегда художникъ, и каждое изъ нихъ представляетъ какъ-бы средній нормальный типъ даннаго лица. По художественной цѣльности, красотѣ и монументальности стиля это одна изъ самыхъ лучшихъ фресокъ въ тосканскомъ искусствѣ. Въ отдѣльныхъ частяхъ фрески въ Прато выполнены не съ одинаковымъ совершенствомъ: эти различія могутъ объясняться участіемъ Fra Diamante или продолжительностью самой работы, такъ какъ фрески были начаты въ 1452 г., а закончены только послѣ 1460 г. (именно въ этомъ году изображенный здѣсь Карло Медичи сдѣлался настоятелемъ собора въ Прато, что очевидно и дало поводъ изобразить его портретъ въ фрескѣ).

По окончаніи фресокъ въ Прато, въ 1467 г. Филиппо Липпи переѣзжаетъ въ Сполето, городокъ Умбріи, гдѣ ему былъ сдѣ-

ланъ заказъ украсить живописью хоръ въ соборѣ. Филиппо Липпи изобразилъ здѣсь жизнь Богоматери. Главная изъ этихъ фресокъ принадлежитъ къ самымъ замѣчательнымъ его созданіямъ. Эта фреска, занимающая весь полукуполъ хоровой абсиды, изображаетъ вѣнчаніе Богоматери, подъ „Вѣнчаніемъ“ продолговатой полосой расположены еще три фрески: въ серединѣ — погребеніе Богоматери, а по сторонамъ Рождество Христово и Благовѣщеніе. Но, судя по внѣшнимъ признакамъ стиля и техники, въ этихъ фрескахъ нижней полосы только композиція восходитъ къ Fra Filippo, исполненіе же по большей части принадлежитъ Fra Diamante, который и закончилъ эти фрески послѣ смерти Fra Filippo. Только въ фрескѣ полукупола ясно выступаютъ всѣ достоинства, присущія произведеніямъ самого Filippo Lippi. Здѣсь онъ разрѣшилъ трудную задачу, изобразивъ фигуры на вогнутомъ пространствѣ такъ, что вогнутость не мѣшаетъ естественности впечатлѣнія. Въ серединѣ (рис. 100), на фонѣ огненнаго круга съ извивающимися языками пламени, представлены Богоматерь и Богъ-Отецъ, надѣвающій одной рукой вѣнецъ на ея голову, а другой—величавымъ жестомъ дающій ей благословеніе. Эти формы, величественныя и сильныя, этотъ жестъ широкій и величавый, кажется, уже приближаютъ искусство Филиппо Липпи къ величавымъ формамъ поры расцвѣта, къ искусству 16-го столѣтія, но за то кругомъ еще царитъ пестрота, разнообразіе и скученность, столь характерныя для 15-го столѣтія. Толпа ангеловъ, окружаетъ среднюю сцену, а внизу стоятъ колѣнопреклоненные святые, пророки и сивиллы. Это одна изъ самыхъ оригинальныхъ по своему характеру композицій. Она примыкаетъ къ величавымъ и богатымъ мозаикамъ, которыми украшены абсиды древнихъ базиликъ въ Италіи, но отличается отъ нихъ необычайно жизненной игрой линій. Всѣ эти движущіяся и пестрящія фонъ фигуры придаютъ всей фрескѣ характеръ чего-то волнующагося, а блестящія краски, отливающія въ золото, серебро и пламя, производятъ красивое мистическое впечатлѣніе. Въ этомъ величавомъ и красивомъ ритмѣ формъ и линій, въ ихъ страстномъ волненіи, въ сущности, уже заключается въ зародышѣ все искусство Ботичелли, со всѣми его типичными чертами. Эта фреска, какъ и нижній фризъ, сильно испорчены отъ времени, но, несмотря на это, она производитъ и теперь очень сильное впечатлѣніе. Ихъ красота поражала прежде, разумѣется, еще сильнѣй. Вазари, видѣвшій эти фрески въ 1566 г. проѣздомъ черезъ Сполето, пишетъ въ одномъ изъ своихъ писемъ: я проѣхалъ черезъ Ассизи, Фолиньо, Сполето; въ Сполето я видѣлъ въ соборѣ капеллу Фра Филиппо. Какое удивительное созданіе! Это былъ великій человѣкъ!“

Филиппо Липпи умеръ въ 1469 г. и похороненъ своимъ ученикомъ въ той же церкви Сполето. Позднѣе Лоренцо Медичи, отправляясь посломъ въ Римъ къ папѣ, остановился въ Сполето, чтобы вывести отсюда тѣло Филиппо Липпи, но синьорія Сполето отвѣтила ему, что ихъ городъ бѣденъ украшеніями всякаго рода и въ особенности замѣчательными людьми, и поэтому они смиренно просятъ у Лоренцо разрѣшенія имъ хранить у себя славнаго покойника; при этомъ они добавили, что во Флоренціи очень много, слишкомъ много, славныхъ людей, и поэтому она можетъ обойтись и безъ этого дополненія. Такимъ образомъ, Лоренцо потерпѣлъ неудачу, но, желая почтить память Филиппо Липпи, онъ поручилъ впослѣдствіи его сыну Филиппино, когда тотъ отправлялся въ Римъ, воздвигнуть мраморную гробницу Филиппо Липпи въ соборѣ Сполето, гдѣ она и теперь находится; издержки въ 100 дукатовъ золотомъ Лоренцо приказалъ покрыть изъ банка Медичи. Извѣстный поэтъ двора Медичи, Поліціано написалъ для этой гробницы пышную латинскую эпитафію, въ которой говорится, что сама природа признала Филиппо Липпи своимъ достойнымъ соперникомъ по правдивости его образовъ. Съ трогательнымъ признаніемъ славы и заслугъ художника отмѣтили фактъ смерти Fra Filippo въ своихъ книгахъ и незлобивые братья кармелиты, къ ордену которыхъ онъ принадлежалъ.

Исторія живописи во Флоренціи въ 1-й половинѣ 15-го вѣка была-бы не полна, если бы не было упомянуто еще имя Беноццо Гоццоли (1420—† послѣ 1497). Хотя онъ выступаетъ какъ самостоятельный художникъ уже въ концѣ 40-хъ гг., однако его творчество тѣсно связано еще съ искусствомъ первой половины вѣка. Онъ былъ ученикомъ Фра Беато Анджелико и, подобно Филиппо Липпи, отражаетъ въ своемъ творчествѣ многія черты, родственныя съ стилемъ Фра Беато Анджелико. Но при этомъ Беноццо Гоццоли является художникомъ вполнѣ самостоятельнымъ и чрезвычайно своеобразнымъ и, — какъ разъ въ контрастъ съ своимъ учителемъ, — чисто свѣтскимъ по духу. Онъ болѣе другихъ художниковъ той эпохи вноситъ обмірщеніе въ религіозныя темы, и его картины въ этомъ отношеніи служатъ настоящимъ знаменіемъ времени. Беноццо Гоццоли былъ неутомимымъ разсказчикомъ; онъ въ теченіе 50 лѣтъ, безостановочно трудясь, съ упоеніемъ покрывалъ стѣны на громадномъ протяженіи своими пестрыми, какъ ковры, жизнерадостными фресками. Въ фрескахъ Беноццо Гоццоли нѣтъ ни глубины чувства, ни драматизма, за то его разсказъ необычайно пространенъ, течетъ спокойно и цвѣтисто, и полонъ жизненныхъ деталей, интересныхъ мелочей, портретовъ

современниковъ, правды, юмора и занимательности, красоты и блеска, какъ иная безконечная фантастическая сказка. И притомъ все въ этомъ разсказѣ дышитъ Италіей и Флоренціей, рисуетъ итальянскую жизнь 15-го вѣка. Религіозная тема даетъ художнику только роли, которыя онъ распредѣляетъ между современниками, изображенными портретно въ его картинахъ, нисколько не заботясь о существенныхъ чертахъ и внутреннемъ значеніи своей темы, нисколько не скрывая, что его Богъ—искусство, а не религія. Беноццо Гоццоли родился въ 1420 г. въ крестьянской семьѣ близъ Флоренціи; уже окончивъ изученіе живописи, онъ въ 1444 г. поступилъ въ мастерскую Гиберти, какъ его помощникъ при исполненіи 3-й бронзовой двери Баттистеро (Porta del Paradiso). Знакомство съ техникой и стилемъ металлическихъ работъ отражается, повидимому, въ нѣкоторой жесткости и детальности точно отчеканенныхъ формъ въ произведеніяхъ Гоццоли. Въ 1447 г. Беноццо Гоццоли находится въ Римѣ, какъ помощникъ Беато Анджелико, затѣмъ вмѣстѣ съ нимъ переѣзжаетъ въ Орвіето, а когда Беато Анджелико возвращается изъ Рима въ Фьезоле, Беноццо Гоццоли отправляется въ Умбрію. Съ 1450 г. до конца 50-хъ гг. онъ исполняетъ въ Монтефалько и др. городахъ (въ Витербо, Перуджіи, Нарни) цѣлый рядъ фресокъ и иконъ. Сначала въ нихъ отзывается еще благочестивый духъ Анджелико, какъ напримѣръ въ иконахъ съ изображеніемъ Мадонны или въ фрескахъ изъ жизни св. Франциска въ Монтефалько, а затѣмъ страсть къ занимательному разсказу все больше увлекаетъ художника на путь чисто свѣтскаго искусства. Въ фрескахъ церкви S. Francesco въ Montefalco еще чувствуется вліяніе композицій Джотто въ Assisi, но пейзажные фоны этихъ фресокъ уже отличаются той интимностью и тонкой прелестью настроенія, которыя всегда свойственны картинамъ Гоццоли. Въ свѣтлыхъ ясныхъ краскахъ пейзажей Гоццоли проявляется вліяніе пейзажей Angelico, а въ ихъ поэтически-интимномъ характерѣ вліяніе умбрійскаго ландшафта.

Уже извѣстнымъ и созрѣвшимъ художникомъ возвращается Беноццо Гоццоли во Флоренцію. Здѣсь онъ исполняетъ ок. 1460 г. по заказу Medici главное свое произведеніе, фрески, украшающія капеллу въ новомъ палаццо Медичи (Pal. Medici—Riccardi), построеннымъ Микелоццо. Въ этой капеллѣ во дворцѣ Медичи алтарь украшенъ былъ иконой Филиппо Липпи, изображающей поклоненіе Богоматери младенцу (рис. 94), а по обѣ стороны отъ алтаря, на боковыхъ стѣнахъ Беноццо Гоццоли изобразилъ очаровательные хоры ангеловъ, съ павлиньими крыльями, на фонѣ свѣтлаго пейзажа, поющихъ „Gloria in excelsis“ (Слава въ вышнихъ Богу...); въ нихъ

отражается вліяніе Анджелико и умбрійскихъ ангеловъ Пьеро делла Франческа. На одномъ изъ примыкающихъ къ алтарной нишѣ двухъ узкихъ уступовъ стѣнъ представлено въ видѣ продолговатаго пано или стѣнного ковра благовѣстіе пастухамъ (рис. 101), а далѣе по тремъ стѣнамъ самой капеллы изображенъ пышный поѣздъ трехъ царей, направляющихся поклониться младенцу. На фонѣ скалистаго и лѣсистаго пейзажа, среди апельсинныхъ деревьевъ, пальмъ и кипарисовъ, развертывается великолѣпная кавалькада. Это—цари Флоренціи (рис. 102): Козимо Медичи съ его выразительнымъ, хищнымъ, старческимъ профилемъ, и рядомъ съ нимъ его сынъ Пьеро Медичи, а далѣе (рис. 103) въ роли одного изъ царей молодой Лоренцо, въ недалекомъ будущемъ „Великолѣпный" какъ его прозвали флорентинцы, властитель Флоренціи. Всѣ одежды блестятъ золотомъ и парчей; на беретѣ одного изъ всадниковъ въ свитѣ Cosimo видна надпись: Opus Benotii. Это портретъ самого художника. Вмѣстѣ съ Medici поклониться Христу направляются и Патріархъ Константинопольскій и Императоръ Іоаннъ Палеологъ, (изображенные на фрескахъ двухъ другихъ стѣнъ капеллы) пользовавшіеся послѣ собора 1439 г. гостепріимствомъ Флоренціи. Богато разработанный въ подробностяхъ пейзажный фонъ отличается традиціонной примитивностью формъ. Беноццо Гоццоли любитъ жизнь, но не разборчивъ въ средствахъ, онъ вноситъ въ свои изображенія массу интересныхъ жизненныхъ мелочей, но въ рисункѣ самыхъ формъ (скалъ, зданій) довольствуется часто еще византійскими схемами. И несмотря на это, въ общемъ этотъ пейзажъ, дѣйствительно, напоминаетъ окрестности Флоренціи, а его отдѣльныя части прямо представляютъ опредѣленныя мѣстечки близъ Флоренціи, хорошо знакомыя всякому флорентинцу. Повсюду видны виллы и монастыри, какихъ много вокругъ Флоренціи, въ горахъ скачутъ лани, за ними гонятся собаки и охотники, вездѣ видно множество пестрыхъ привлекательныхъ подробностей. Несмотря на нѣкоторую тяжесть формъ и рисунка, вся композиція полна необычайной жизненности и яркаго характера. Эти образы позволяютъ не только изучать исторію костюма во Флоренціи въ 15 в., но непосредственно знакомятъ современнаго зрителя съ портретами членовъ всей семьи Медичи и окружающаго ихъ двора. Нигдѣ такъ ярко не расцвѣло вліяніе творчества Gentile da Fabriano и сѣверноиталіанскаго искусства, какъ въ этомъ великолѣпномъ образцѣ придворной фресковой живописи, замѣняющей гоблены. И при этомъ, что за эпическій блескъ и широта повѣствованія! Флоренція и въ этомъ случаѣ наложила печать красиваго идеализма на реалистическія увлеченія Гоццоли. Какъ разъ

эта эпичность и богатство повѣствованія и преображаютъ портретный реализмъ подробностей въ ослѣпительную сказку.

Вскорѣ послѣ окончанія этихъ фресокъ, Беноццо Гоццоли переѣзжаетъ въ S. Gimignano; въ этомъ городкѣ, въ церкви св. Августина, онъ создаетъ (1464 — 1467) фрески изъ жизни этого святого, въ которыхъ ярко выступаетъ его неистощимый талантъ разсказчика; онъ разбрасываетъ въ этихъ сценахъ черты жизненности, юмора и тонкой наблюдательности, превращая „житіе" святого въ рядъ сценъ изъ итальянской жизни. Особенно характерна фреска, въ которой изображена Моника, приводящая маленькаго Августина въ школу къ педагогамъ. Здѣсь съ неподражаемымъ юморомъ и правдой подмѣчены нравы и педагогическіе методы средневѣковой школы (рис. 104).

Еще ярче и богаче выступаютъ типичныя черты дарованія Gozzoli въ послѣднемъ и самомъ большомъ циклѣ его фресокъ изъ Ветхаго Завѣта, которыми онъ украсилъ въ два рядаодну изъ длинныхъ стѣнъ Кампо Санто въ Пизѣ (1469—85 г.). Здѣсь кромѣ темы все полно чисто свѣтскаго содержанія. Несмотря на безнадежно испорченное состояніе фресокъ, въ нихъ все еще можно различить цѣлый калейдоскопъ великолѣпныхъ, фантастическихъ зданій, цвѣтущихъ садовъ, ярко голубого неба, живыхъ движеній, портретовъ въ роскошныхъ костюмахъ, животныхъ и птицъ. Этотъ неудержимый потокъ образовъ поражаетъ больше пестротой и случайностью, чѣмъ сознаніемъ эстетической его необходимости или глубиной внутренняго содержанія. Въ концѣ концовъ зрителю невольно начинаетъ казаться, что для искусства было бы безразлично, если-бы художникъ написалъ этихъ фресокъ немного меньшее или большее количество. Утративъ внутреннюю связь съ церковью и религіозными задачами, которыя когда-то опредѣляли образы искусства и давали имъ смыслъ и законченность, это новое реалистическое искусство безпринципно отдается копированію всѣхъ подробностей и мелочей реальнаго міра, упивается его красотами и своими первыми успѣхами въ его изображеніи и не думаетъ еще о факторахъ и законахъ, которые могли-бы преобразовать всѣ эти пестрыя детали въ новый законченный художественный организмъ. Достаточно познакомиться съ одной изъ этихъ фресокъ Campo Santo, чтобы получить понятіе о характерѣ остальныхъ. Лучшей по замыслу и композиціи является фреска, изображающая опьяненіе Ноя, или вѣрнѣе „сборъ винограда осенью въ Италіи", (какъ слѣдовало бы ее назвать). Чтобы передать тонкую неуловимую прелесть этого изображенія, необходимо перейти на путь разсказа, какъ сдѣлалъ это самъ художникъ, какъ дѣлаетъ это H. Wölf-

flin, въ своей замѣчательной книгѣ „Klassische Kunst“ такъ описывающій эту фреску (рис. 105): былъ ясный осенній полдень, и патріархъ, старый дѣдъ, взявъ двухъ внуковъ, выходитъ посмотрѣть на сборъ винограда. Художникъ ведетъ насъ въ садъ, гдѣ рабочіе и работницы собираютъ виноградъ, наполняютъ имъ корзины и топчатъ его въ чану. Патріархъ переживаетъ, повидимому, одну изъ лучшихъ минутъ жизни; мы видимъ на первомъ планѣ картины его почтенную фигуру и съ нимъ маленькихъ внучатъ. Между тѣмъ рабочіе уже надавили новаго вина (vino nuovo), и жена Ноя подноситъ кубокъ отвѣдать хозяину; онъ пробуетъ, и, пока онъ смакуетъ молодое вино, всѣ уставились на его губы, ожидая рѣшенія. Приговоръ, повидимому, былъ благопріятенъ, потому что на заднемъ планѣ картины изображено, какъ патріархъ скрывается въ отдаленную бесѣдку въ саду, и рабочіе вкатываютъ ему большой боченокъ новаго вина. И вотъ тутъ то и стряслась бѣда: упившись до безчувствія, патріархъ лежитъ передъ дверью своего пестро-расписаннаго дома; въ изумленіи смотрятъ дѣти на эту метаморфозу, а жена старается прежде всего удалить служанокъ съ мѣста дѣйствія; онѣ повинуются, но неохотно, и одна изъ нихъ (въ правомъ углу), закрывъ глаза руками, старается увидѣть сквозь широко разставленные пальцы хотя-бы часть интересной картины (это знаменитая „Vergognosa di Pisa“ — стыдливая дѣвушка изъ Пизы). Среди 24 фресокъ Гоццоли въ Кампо Санто можно найти еще много такихъ же мѣткихъ изображеній народной итальянской жизни. Но, несмотря на эту жизненность разсказа и реализмъ мотивовъ, Беноццо Гоццоли въ томъ, что касается правильности, силы и характера рисунка, далеко уступаетъ главнымъ представителямъ тосканскаго натурализма 1-ой половины 15-го вѣка—Учелло и Кастаньо; однако всѣ недостатки фресокъ Беноццо Гоццоли искупаются его живымъ декоративнымъ талантомъ, этимъ свѣтлымъ, яркимъ и тоже декоративнымъ колоритомъ, восходящимъ къ яснымъ, радостнымъ тонамъ Анджелико.

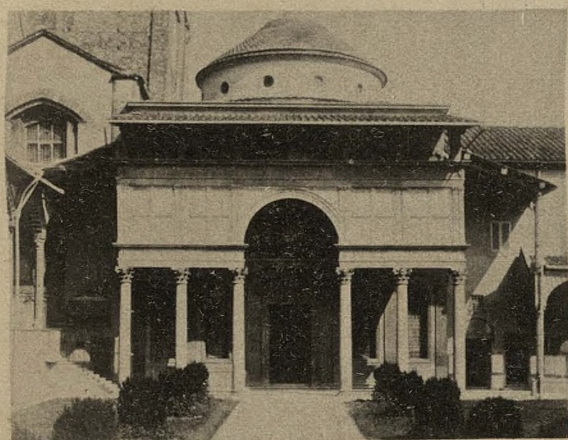
Benozzo Gozzoli умеръ 78 лѣтъ и похороненъ въ томъ же Campo Santo. Онъ заканчиваетъ своимъ творчествомъ первый фазисъ въ развитіи стиля quattrocento (его ученикомъ во Флоренціи былъ только Cosimo Rosselli, да умбрійскіе художники долго отражали въ своихъ произведеніяхъ вліяніе его стиля). Въ исторіи тосканской живописи XV-го в. этотъ первый періодъ начался фресками Мазаччо въ капеллѣ Бранкаччи, намѣчавшими главныя основы новаго искусства. Но завоеванія Мазаччо въ значительной степени были лишь прозрѣніемъ генія, и новые принципы предстояло еще разработать подробно и теоретически, и вотъ

Учелло, Кастаньо, Доменико Венеціано, стараются установить схемы, формулы натуры, и невольно сообщаютъ этимъ схемамъ ту же сильную, суровую печать, какая отличала всю Флоренцію, ея зданія и гражданъ въ первой половинѣ вѣка, когда еще такъ сильны были отзвуки средневѣковья. Но элементы красоты уже начинаютъ смягчать эту грубость: Доменико Венеціано показываетъ уже обольстительную, чарующую и все смягчающую красоту свѣта, Беато Анджелико и Филиппо Липпин утончаютъ выраженіе чувствъ и вносятъ въ искусство прелесть формъ. Одинъ одухотворяетъ искусство свѣтлой чистотой рая, другой показываетъ отраженіе этой чистой прелести въ образахъ земной красоты, въ юныхъ флорентійскихъ дѣвушкахъ и женщинахъ. Беноццо Гоццоли въ то-же время съ неразборчивой щедростью вноситъ въ флорентійское искусство массу пестрыхъ подробностей реализма, неисчерпаемый богатый матеріалъ жизни, для изображенія котораго не хватало никакихъ стѣнъ и холстовъ. Безпринципное, портретное, случайное, не оформленное искусство Беноццо Гоццоли полно жизни и упоенія этой жизнью: не искусство овладѣвало въ этомъ случаѣ жизнью, а жизнь своимъ богатствомъ подчиняла себѣ искусство. Такова была та разнообразная и богатая художественная жизнь, которая развилась въ первой половинѣ 15-го вѣка изъ фресокъ капеллы Бранкаччи. Чтобы спасти искусство отъ грозившей затопить его массы мелочей, необходимо было внести въ нее порядокъ, организовать всѣ эти мелочи реализма и стилизовать снова внѣшнія формы; это можно было сдѣлать двумя путями: или страстной силой мощнаго, субъективнаго таланта, или гармонической уравновѣшенностью объективныхъ высшихъ нормъ. По этимъ двумъ путямъ и направилось дальнѣйшее развитіе Флорентійской живописи.

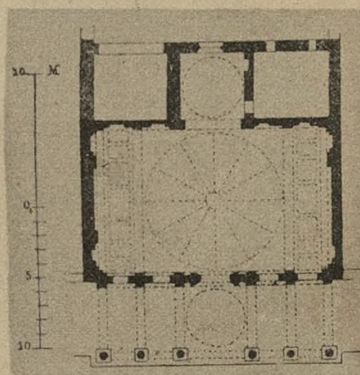
Литература: Supino. Les deux Lippi. 1904. — Strutt. Filippo Lippi (англ.). 1906. — Hugh Stokes. Benozzo Gozzoli (англ.) — Benozzo Gozzoli e la sua Scuola nelle fotografie della casa Fratelli Alinari (ц. 5 лиръ— много снимковъ небольш. формата).—Supino. Il Camposanto di Pisa. 1896.



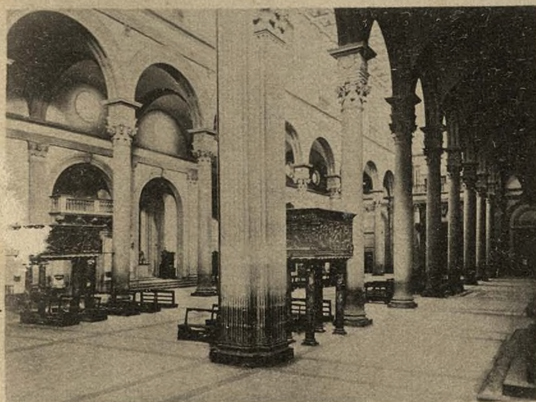
1.



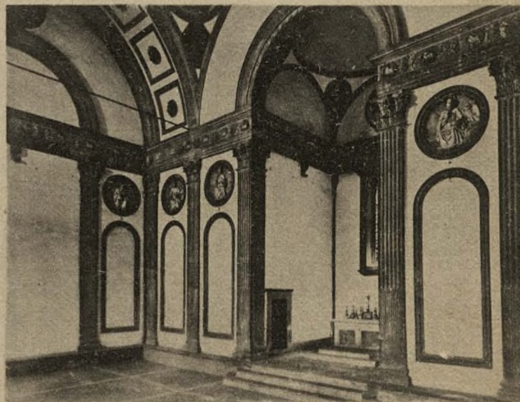
2.



3.



5.



4.

6.





9.

8.





7.



10.



11.

13.

12.



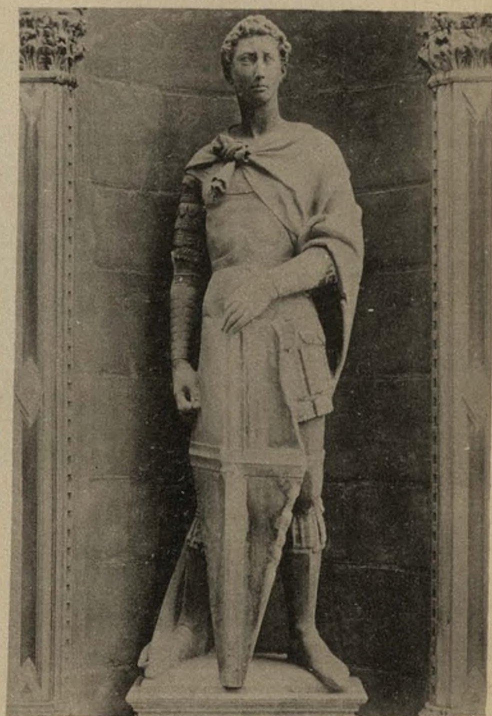
14.



15.



16.



17.



19.



18.



21

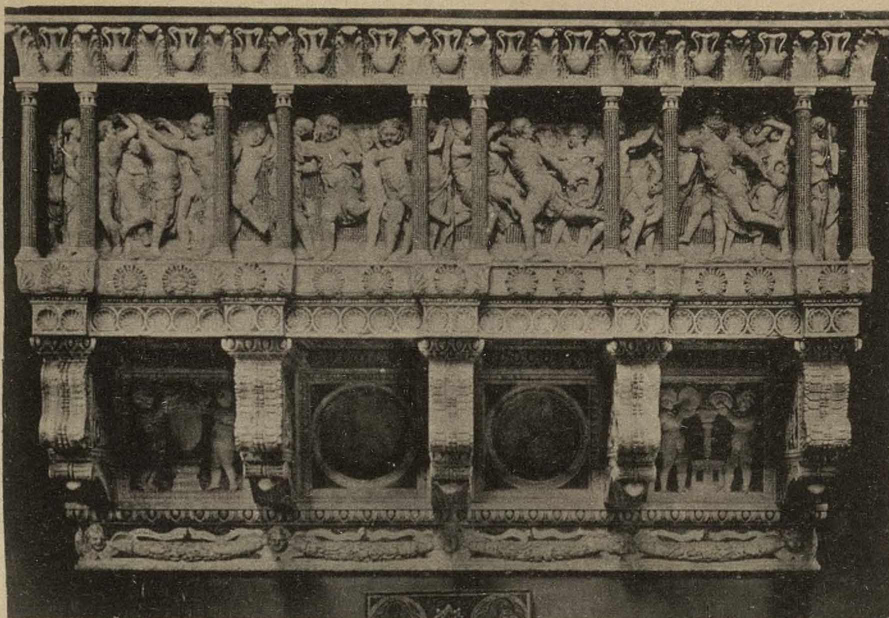


20.



22

25.

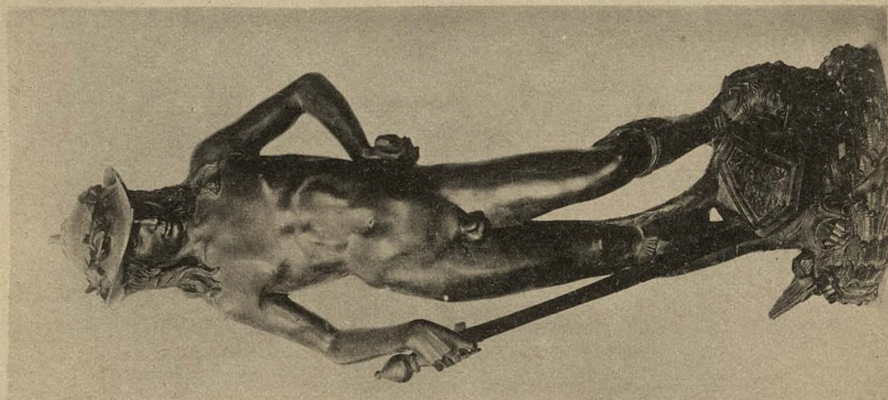




24.



23.



26

27.





29.



28.



30

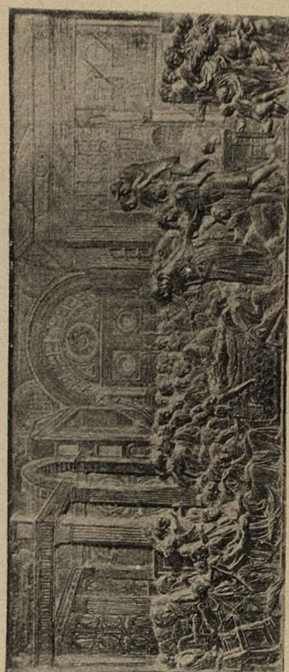


31

Сош Св. духа



33.



32



35.

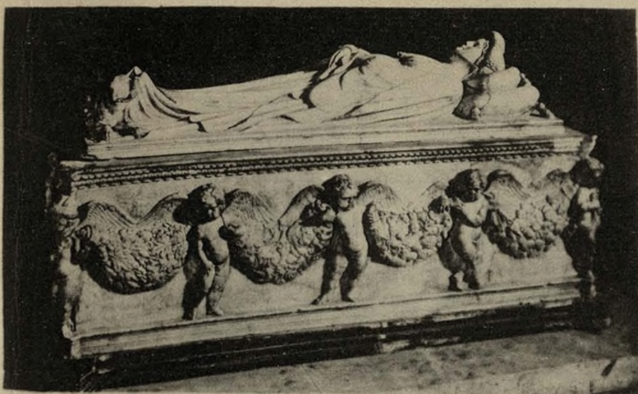


36.



34.

1406 Ilaria del carreto



37.



38.



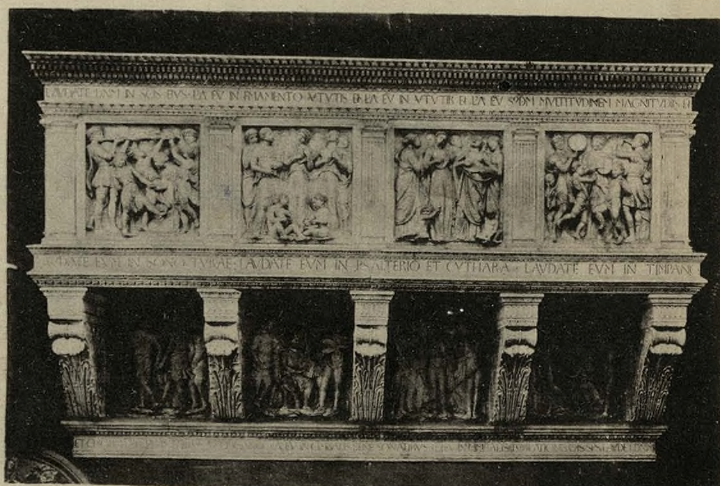
39.



40.



42.



41.


EGOSVMLVXMVNDI

43



44.



45.


PROBETAVTEMSEIPSVMHOMO
ETSICDEPANEILLOEDAT

46.


47.


49.

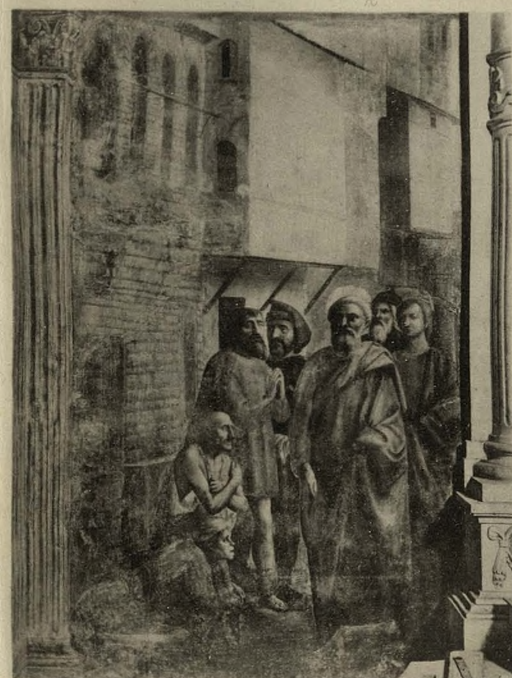

50.


48.

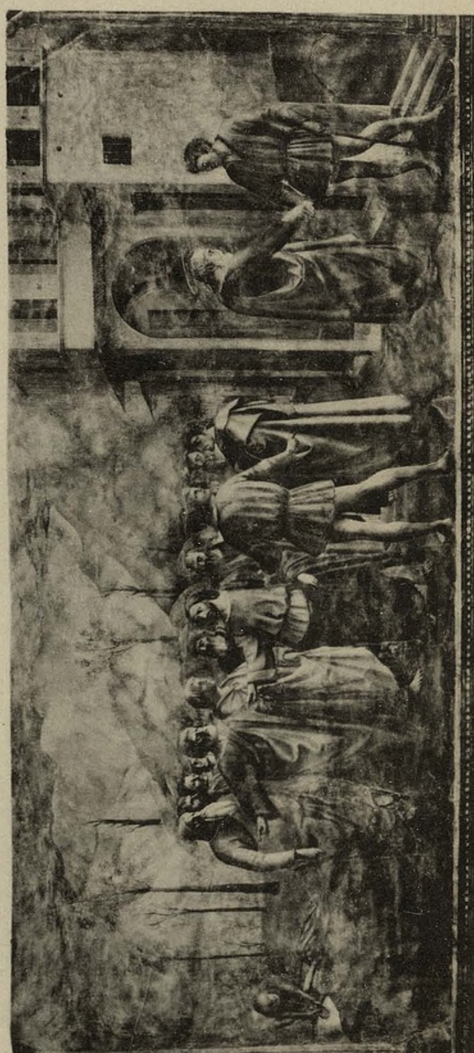

51.



59.



60.



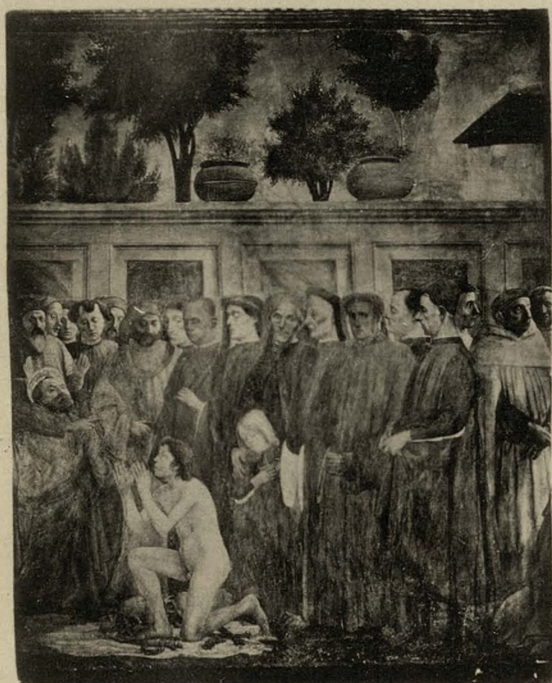
62.



61.



63.



64.



65.



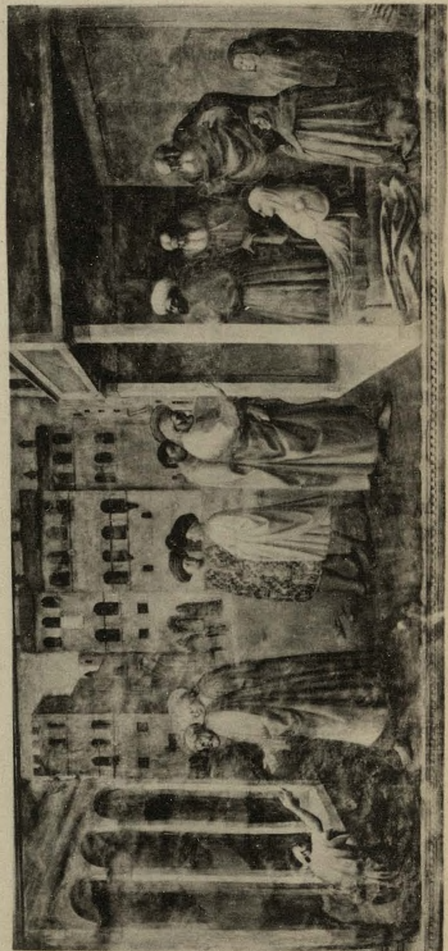
52.



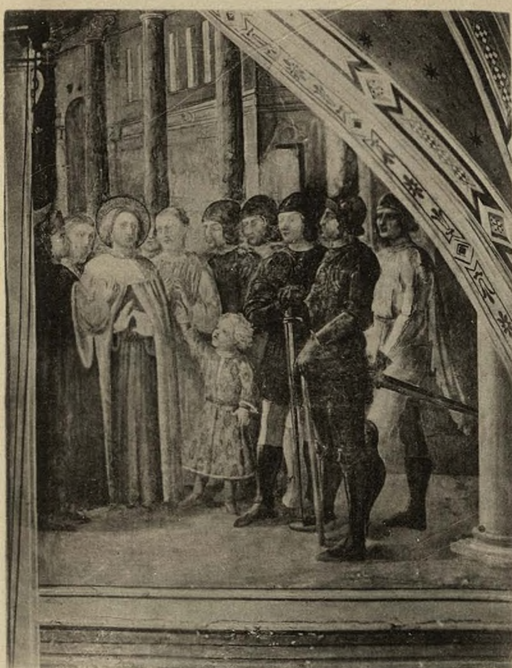
53.



55.



54.



56.

Мазолино Амвросий С-Клим в Р.



57.

"



58.

Masaccio?



66.



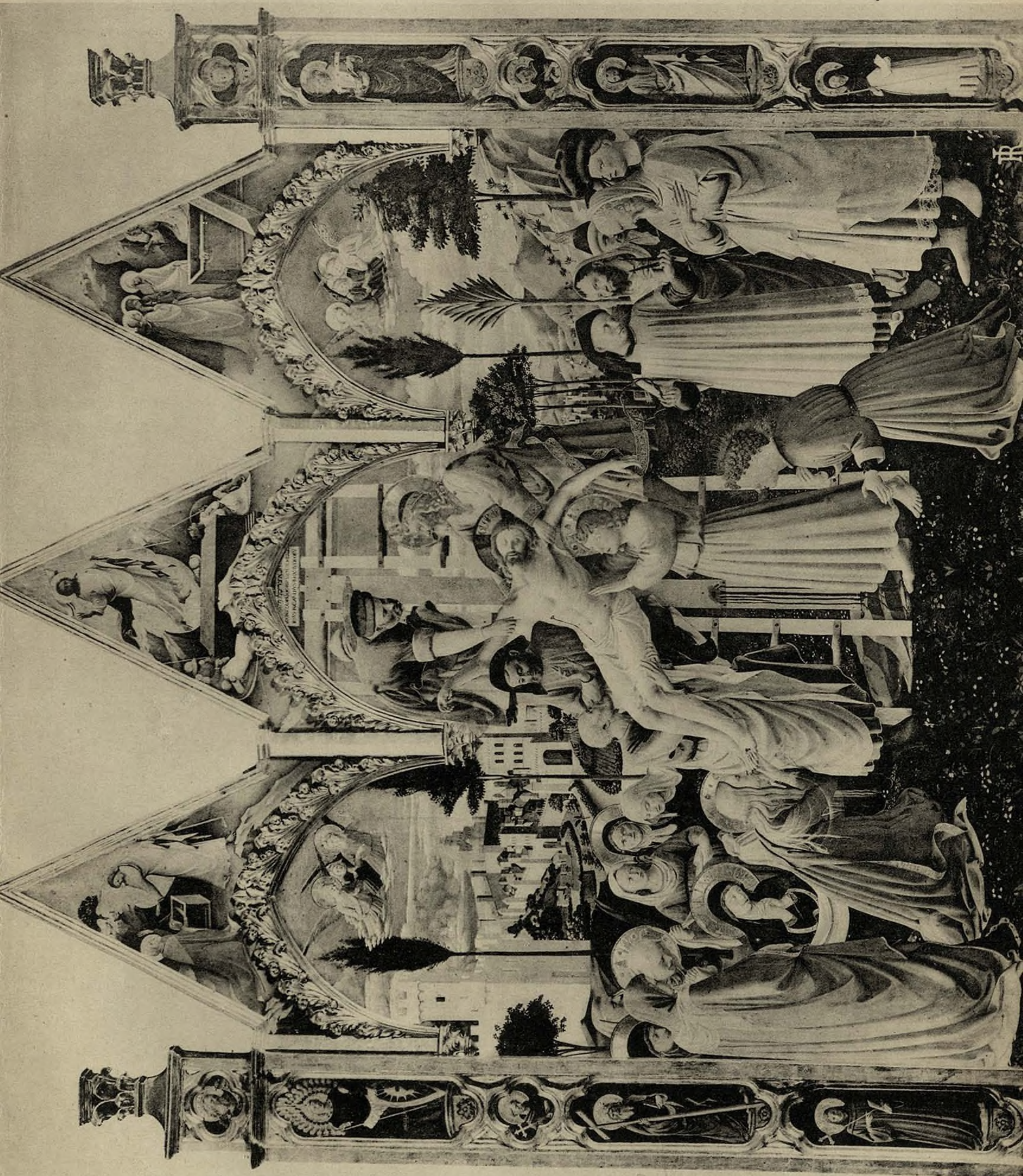
67.



68.







87



86.

83



82



85.

84

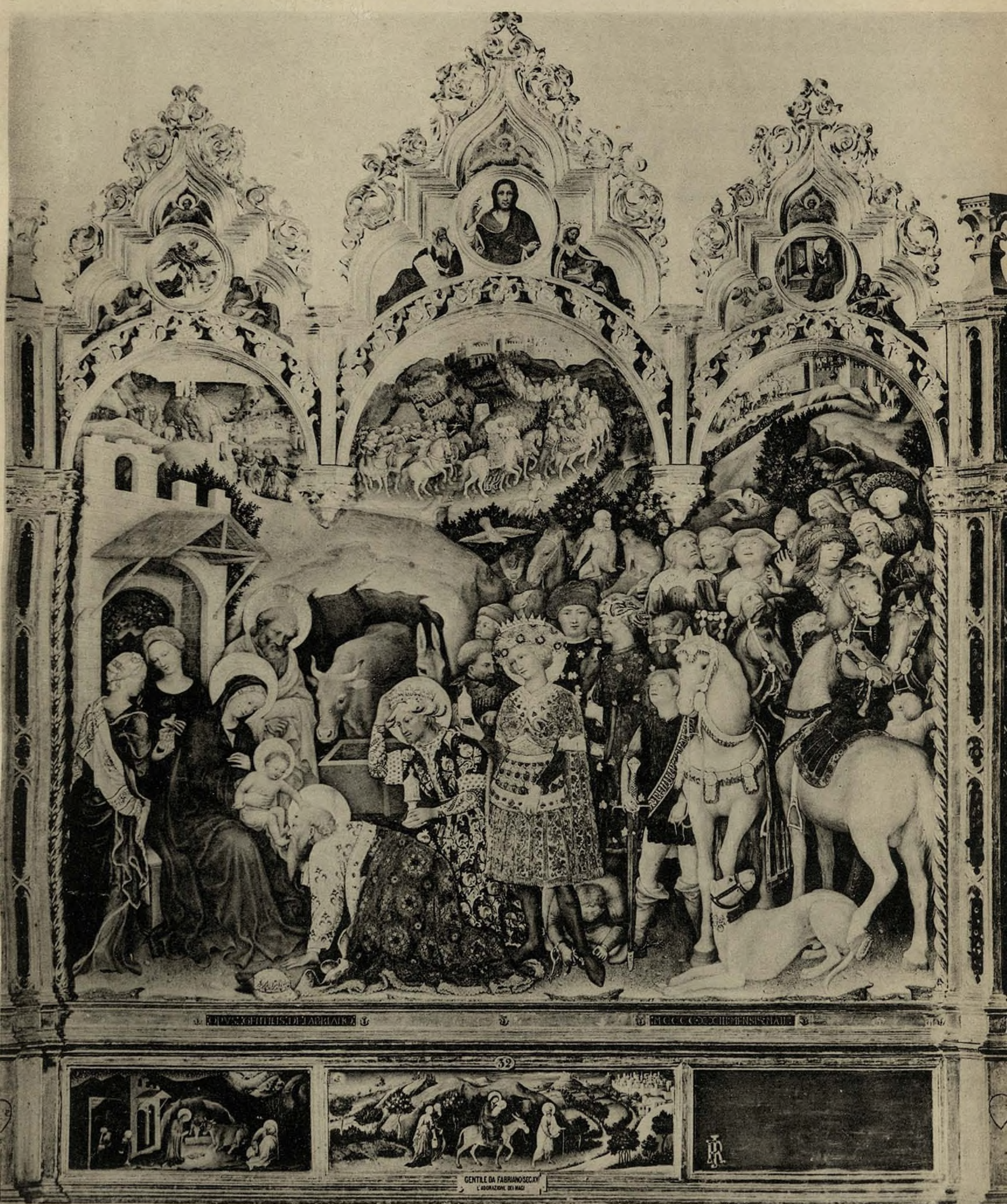


88



89

90


32
GENTILE DA FABRIANO SEC. XV
L'ADORAZIONE DEI MAGI


·DVX·EQVITVM·PRAESTANS·
MALATESTA
CESENAE DO
NOVELLVS
MINVS

73


·OPVS·
PISANI·
PICTORIS·
·M·
CCCC
XLIIII

74



71



81

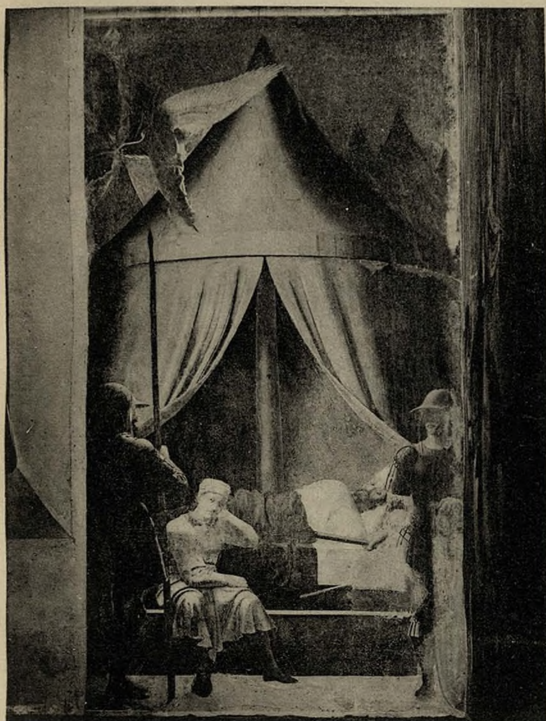


76

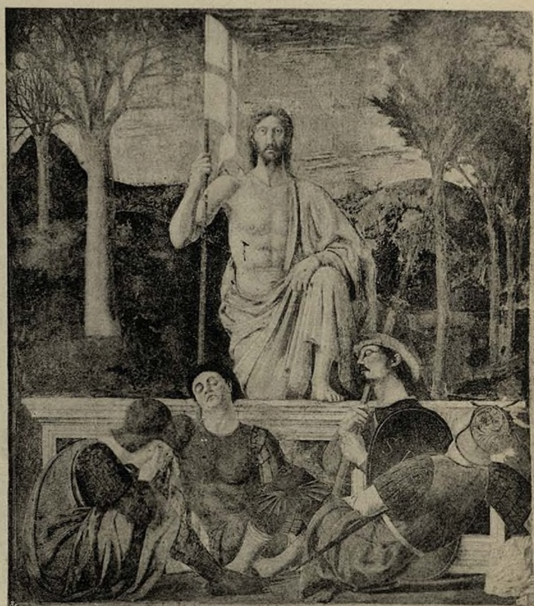


77

75



79



78

80



92



93

91



95



97

Фра Филиппо Липпи

96

1441 г. Фра Филиппо Липпи. Венчание Богоматери

98

94

100



99



101



103

Беноццо Гоццоли



102



104

105